

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Serie nouă plastică

TOMUL 21
1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, Acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Întreprinderea ROMPRES-FILATELIA, boîte postale 2001 — telex 011631 — Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger. En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: Calea Victoriei, 196, București.

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 21

1974

Nr. 1

S U M A R

STUDII

La a 30-a aniversare a Eliberării

ION FRUNZETTI,	Șansele teoretice ale criticii de artă	3
VASILE DRĂGUȚ,	Restaurarea monumentelor istorice în perspectiva a trei decenii de activitate	11
MIRCEA GROZDEA,	Tendențe în arta monumentală contemporană din România	31
ECATERINA CINCHEZA- BUCULEI,	Ansamblul de pictură de la Leșnic — o pagină din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea	45
CONSTANTIN JOJA,	Despre spațiul interior al arhitecturii civile balcanice (pe marginea decorației casei Romanit din Bucu- rești)	59
AMELIA PAVEL,	Concepte ale expresionismului în evoluție	75
ANDREI PLEȘU,	Louis Lavelle și dialectica vizibilului	87

M A T E R I A L E

ION I. SOLCANU,	Datarea și planul bisericii de lemn de la Putna ...	95
IOANA GRIGORESCU,	Repere de arhitectură în determinarea transformărilor bisericii de la Putna. Cercetare în vederea restau- rării	101
MARCELA FOCȘA, GHEORGHE NISTOROAIA,	Batista de nuntă — studiu asupra ornamentului brodat	121
LOUIS HAUTECOEUR	(Răzvan Theodorescu)	131
NICOLAE ARGINTESCU-AMZA	(A. Pl.)	132
ADRIAN CORBU	(Mihai Gramatopol)	133

RECENZII

MARCEL PETRIȘOR,	<i>Grünwald</i> (Marius Tătaru)	135
	<i>Țara Bîrsei</i> , vol. I, sub redacția N. Dunăre (I. Fr.)	137
BARBU SLĂTINEANU,	<i>Studii de artă populară</i> (M.M.)	139
AURELIA JOMPAN,	<i>Găteala capului la femei în Valea Bistrei</i> (Nicolae Dunăre)	140
DUMITRU JOMPAN,		
POP SIMION,	<i>Cimitirul vesel, monografie sentimentală, cu 116 fotografii de Ion Miclea-Mihale</i> (Gh. Cosma)	140
SIDNEY GEIST,	<i>Brâncuși. Un studiu asupra sculpturii</i> (Barbu Brezianu)	143

EXPOZIȚII

Expoziția de port popular moldovenesc la Muzeul satului (<i>Nicolae Dunăre</i>)	145
Repertoriu de expoziții (întocmit de <i>Irina Fortunescu</i>)	145



P.14 11525V

de ION FRUNZETTI

Critica de artă este opera veacului al XX-lea. Înainte de el, au existat *criticii*, n-a existat însă *Critica*. E un cuvânt al lui Thibaudet, deseori rememorat. În vremea noastră, « Critica » se consideră constituită de mult, ca disciplină limitrofă între estetică și istoria artei. Mai exact, ea pare să existe cam de pe cînd Benedetto Croce a proclamat principiul conform căruia « veritabila interpretare istorică și veritabila critică estetică, coincid ».

Totuși, criticii străbat azi o criză aporetică, poate și mai gravă decît pînă mai deunăzi: ei își caută odată mai mult rațiunea de a fi, și nu și-o caută niciodată cineva care și-ar fi găsit-o !

« Criticii » care, după vorba amintită, au existat dintotdeauna parcă, și-au consumat, în ciclul nostru de civilizație, poziție după poziție. Mai întîi s-au străduit, în antichitatea clasică elino-latină, să se îngrădească în limitele *reflexiunii filozofice asupra naturii frumosului* și ale considerațiilor avînd drept obiect *idealul estetic*, pe atunci hyerogamic (a împreuna umanul cu divinul). Apoi au devenit *normatori*, și au continuat să fie, de-a lungul evului mediu, *preceptiști*, autori de *receptarii*, de culegeri empirice de *rețete*, destinate practicii artistice, ceea ce nu se putea petrece fără inventarea *canoanelor*, și această circumscriere la mărunta practică de atelier persistă chiar atunci cînd se schimbă țelurile artei, care devenea, — după scindarea Imperiului roman și proclamarea creștinismului religie de stat, atît în cel apusean rămas catolic, cît și în cel răsăritean ortodox —, instrument al soteriei, mărturisite și de indivizii umani ca și de întregul societății, drept « adevăratul » substrat final al oricărei activități spirituale, dirijate ori spontane, deci și al artei.

Mai pe urmă, deși n-a izbutit să constituie o critică artistică înțeleasă ca un corp unitar și sistematic de doctrină, Renașterea abundă în scrieri despre artă, despre natura, originea, funcția și finalitățile ei, despre speciile artelor etc. Dacă, fără să reia *ad litteram* antichitatea, ea se ingeniază s-o refacă și să o parafrazeze în felul său, Renașterea nu înseamnă că, aderînd la marile teze filozofice, n-a practicat drept critică și biografiile. Povestite în felul florentinului cronograf al cetății sale, Filippo Villani (1381), precursor al ideii *Vieșilor celor mai excelenți pictori, sculptori și arhitecți*, biografiile sînt forma de critică rudimentară prin care un Giorgio Vasari ajunge în veacul al XVI-lea să fie promovat « părinte al istoriei artelor plastice », pe nedrept de altfel, după cît se vede. E vorba de o concepție de fel deosebită de *istoria geniilor artistice*, care a dăinuit, secole de-a rîndul, drept critică, deși n-avea prea mult de-a face cu domeniul ei, așa cum va fi delimitat de conceptul modern.

După o reîntoarcere la « preceptistică », la rețeta ridicată la rangul de lege estetică de către clasicismul francez al secolului al XVII-lea, critica academică, care nu putea să fie altfel decît canonică, precum o cerea dirigismul perioadei de centralizare monarhică, politico-socială și culturală în același timp, începe a se modela explicativ, după tiparul *arheologiei*, disciplină în dezvoltare avîntată pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Ea se impune ca model odată cu marile descoperiri din peninsula italică, de unde șantiere ca Pompei

și Herculaneum, ori ruinele templelor de la Paestum, preocupă toată suflarea intelectualității europene. Critica se îmbibă de istoria culturii și a civilizațiilor, o bună bucată de timp, pentru a adopta din nou, o dată cu « Secolul Luminilor », tonul exortației ideologico-politice, și al ierarhizărilor estetice, atât de dragi enciclopediștilor, ce pregătesc era burghezodemocratică inițiată de revoluția franceză.

Interesul pe care criticii îl manifestă față de opera de artă, considerată în rațiunea existenței sale, în semnificațiile ei intrinseci, reprezintă un fenomen izolat, de-abia marcat, în bobote, de către epoca romantică, în chipul cel mai desăvârșit ilustrată prin *Baudelaire*. Dar veacul al XIX-lea, ce se conturează tot mai mult spre a doua lui jumătate ca un veac al scientismului și pozitivismului, tipologic, face din critica de artă orice altceva decât o disciplină caracterizată prin gustul pentru autonomie. Ea se anexează, în acest veac de sfârșit de ciclu cultural, din ce în ce mai frecvent și rînd pe rînd, fiecăreia din disciplinele cunoscute: filozofiei, pentru cazul succesorilor lui *Hegel*; psihologiei apoi, și mai târziu ramurii ei experimentale, după *Gustav Theodor Fechner*; sociologiei generale și istoriei, la *Hippolyte Taine*; arheologiei istorice, la *Burckhardt*, și istoriei speciale, biografice odată mai mult, după el.

Explicația operei rămîne deci, totuși, cu fiecare treaptă nouă a acestor demersuri lăaturalnice, veșnic în al doilea plan, locul ei fiind luat de *discursul periegetic*. Oțioase ori interesante, discuțiile criticilor poartă asupra paternității și datării operelor, cronologia asociindu-și « tabloul synoptic » cu scopul de a crea « portretul epocii », — rece schemă factologică, de un excesiv documentarism, mărturisit dealtfel cu un orgoliu vrednic de o cauză mai bună. Dovezile scrise, actele, inventariile, contractele, reprezintă doar mărturiile despre semnificațiile extrinseci ale operei, și multitudinea lor sufocă viziunea asupra sensului adevărat al imaginii artistice predate prin ea.

• Dacă începuturilor veacului al XX-lea le este dat să vadă nașterea criticii de artă, faptul se datorește mai curînd, așa cum s-a remarcat, reflecțiilor artiștilor în legătură cu problemele estetice, decât gîndirii teoreticienilor propriu-ziși. Nenumărate sînt, într-adevăr, reflecțiile estetice ale producătorilor de opere de artă din această epocă, și nu numai frecvente ca fenomen, ci și profunde, adică dotate cu un caracter de autenticitate și de seriozitate, de natură să-i incite și pe teoreticienii profesioniști, la gîndire asupra artelor și operei concrete, mai cu subliniat elan decât oricînd în trecut.

Ambiția de a crea o « știință a artei », avînd un obiect propriu — opera de artă — și metode comparabile celor ale științelor naturii, atrage pe teoreticienii științelor spiritului să se aplece asupra fenomenelor artistice, stufoase și multiplu-rezonante, ale epocii lor, ca și asupra interpretării celor ale epocilor revolute, reconsiderate acum în alte sisteme de gîndire.

Creatorul necontestat, « de plein droit », al teoriei artelor este *Max Dessoir*. Cînd, în 1906, el întemeiază dimpreună cu *Emil Utitz*, binecunoscutul periodic *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, meritul de a fi întrevăzut posibilitatea constituirii acestei discipline el îl împarte cu interlocutorii obișnuiți ai artiștilor plastici înnoitori ai domeniului. Un *Adolf Hildebrandt*, sculptorul, împreună cu colegul său pictor *Hans von Marées*, este creatorul teoriei « purei vizualități » în critică (*Reine Sichtbarkeit*), care n-ar fi fost sortită unor atât de formidabile radieri în mediul cultural al vremii, fără corespondența amîndurora cu *Konrad Fiedler*, estetician de formație, epistemolog și critic, și cu istoricul de artă *Heinrich Wölfflin*, preconizatorul unei « istorii a artei fără nume proprii », bazată numai pe tipologii stilistice atotmărturisitoare. Aceasta este obligată să se dezintereseze de discursul periegetic, mergînd totdeauna la miezul problemei: conținutul real al operei, dincolo de subiectul ei anecdotic, literar, adică lumea de efecte și impulsuri volitive desprinse direct din expresivitatea elementelor de limbaj plastic. Indiferent de temele adoptate de artiști, operele au de transmis conținuturile de viață lăuntrică ale autorilor lor, nemijlocit, prin formule de expresie adoptată, prin organizarea structurii formale a imaginii.

E drept că, în felul cum se aplică la gîndirea critică în legătură cu operele de artă aceste idei noi asupra metodei celei mai adecvate de a face exegeză, putem recunoaște filiația amîndurora, și a lui *Wölfflin* și a lui *Fiedler*, din *Goethe*, preconizator al metodei morfo-

logice și tip de « paleontolog » în științele spiritului, îndrăgostit de « Urphänomen », de « forma originară » întrevăzută prin formele derivate, oricât de variat diversificate istoricește în cadrul unor stiluri succesive.

Ideea că simțul văzului este creator de valori epistemologice, că, adică, activitatea acestui simț, *vederea*, îmbracă, prin imaginea artistică, semnificația integrală a unui proces de cunoaștere, calificându-se deci cu sensuri estetice prin aceasta tocmai, vreau să spun: revelînd esența realității fără să fie nevoită a recurge la *concepte*, s-a acreditat începînd cu ultima treime a secolului al XIX-lea, de la apariția conceptului din *Einfühlung* (empatie, intropatie, simpatie simbolică), creat de Herder și definit de Robert Vischer, la 1872, ca o activitate afectivă ridicată la nivelul spiritului. Grație acestei activități, formele lumii exterioare devin simboluri ale vieții noastre interioare, într-o perspectivă, în fond de esență romantică, panteistă: perspectiva unirii sufletului cu lumea.

« Vederea, calificată cu funcție cognitivă », de care vorbește Konrad Fiedler, își anexează imediat după apariția acestei idei, cu W. Worringer (în 1908, anul cînd apare *Abstraktion und Einfühlung*-ul acestuia), și procesul de abstractizare, care pînă atunci părea să fie exclusiv intelectual, și care nu e altceva pentru teoreticianul acesta decît « integrarea empatiei ».

Progresînd, estetica empatiei formula ideea « transferului intropatic » (sau empatic), care n-ar fi decît « acordul de bază al subiectului cu obiectul contemplat ». Teza are drept efect, prin contribuția lui Theodor Lipps, să țintească la atribuirea unui caracter psihologic acestei noțiuni, făcută echivalentă cu cea de « simpatie ca sociabilitate » a lui Jean-Marie Guyau, luată drept bază a sistemului de estetică pe care acesta îl construiește, atribuind artei funcția de *liant* între om și universul său (însuflețit sau neînsuflețit), între insul uman, angajat în dialogul cu lumea înconjurătoare, și elementele ei.

Prin Karl Groos, creator al teoriei « artei ca joc », teorie care cunoaște, în zilele noastre, o reînnoită vogă, caracterul specific al esteticului stă tocmai în elementul ludic conținut în operația « imitației interne » (« innere Nachahmung »), soi de *re-trăire* a vieții proprii obiectului (« Nacherleben »), a vieții obiectului perceput exterior, ca o structură, (care poate fi și *spațială*), și transformat prin *re-trăire* într-un soi de proces lăuntric (consumat în dimensiunea *timpului*). Imaginea (« Schein »), *plenară*, așa cum sînt doar *senzațiile*, și *ordonată*, așa cum sînt *conceptele*, beneficiază deci de statutul unui tip de existență echivocă, nefiind totuși nici de felul primelor nici de al celorlalte, dar avînd cîte ceva din caracterele amîndurora, ceea ce, atunci cînd « *re-trăirea* obiectului », sau « imitarea lui lăuntrică » ajunge la punctul culminant, poate izbuti să dețină locul de frunte în activitatea noastră spirituală, să cucerească *vertex*-ul, piscul ființei noastre vii, să dobîndească adică *verticalitatea*. Dimensiunea proprie faptului estetic, desfășurat între înălțimea năzuințelor noastre, aspirațiilor sufletului uman, și adîncimea vieții noastre spirituale, egală cu a treptei de omenie la care am accedat, este deci verticalitatea.

Doctrina empatiei a trebuit să fie pusă în legătură cu teoriile simboliste ale artelor, afirmate în pragul noului veac, și mai ales cu ideea « *simbolismului evocator* », conform căreia un obiect al lumii externe poate fi instituit ca simbol al anumitor reacții emotive, reflectate intropatic în imaginea lui, și de-abia după acest nou pas al gîndirii estetice, critica pe cale de pozitivare a putut formula teoria « *iluziei simbolice* ». Tip de operație propriu artei, iluzia simbolică este adică iluzia că ar exista în natura însuflețită sau neînsuflețită, un *sens*, omolog cu sensul pe care și-l recunoaște în viață omul. Punctul culminant al preceptelor esteticii echivalează astfel, la Johannes Volkelt, cu o tehnică a integrării omului în lume. Conceptul cel mai de preț la acest estetician, care a dat o nouă vigoare schemelor de gîndire asupra categoriilor estetice, arătîndu-ne rădăcinile lor în lumea vie a spiritului, este conceptul de « *Gefühlserfülltes Anschauen* », soi de « viziune a umplerii cu sensuri afective » a vieții obiective. Atunci cînd, un an după apariția primului volum al *Esteticii* lui Volkelt (1905), a întreprins critica întregii gîndiri estetice anterioare unul din cei ce aveau să-l înlocuiască în importanță, Max Dessoir, acesta a demonstrat bună parte din neajunsurile doctrinei « *empathiei* », pe care el o considera incapabilă de a explica unele fenomene artistice de importanță majoră, ca arta decorativă și ornamentica, sau arhitectura, cu alte

cuvinte, fenomenele bazate pe armonia formală și pe regularitate, fără reprezentări fizio-morfice. Max Dessoir preconiza separarea esteticii de știința generală a artei, dorind în primul rând să evite dizolvarea activității teoreticianului artei, în tipul de exercițiu spiritual cu rost soteric, al integrării omului în lume. Poziția lui Dessoir, cu toate că n-a avut drept scop să proclame caracterul empiric al artei, și-a putut vedea, printre alte rezultate, și pe acela de a fi contribuit la încurajarea atitudinii empirice în activitatea criticului.

Îndreptățirea empiriei în critică a rămas un bun câștigat pentru toate demersurile ulterioare ale gândirii asupra artei și asupra teoriei artei, de la estetica experimentală și pînă la curentele zilelor noastre: curentul lingvistic, structuralismul, semiologia și semantica, teoria informației.

Începînd cu Ernst Cassirer, – care, în 1923, în *Philosophie des formes symboliques*, se dovedește un precursor al semantismului actual, dat fiind că, încercînd pentru prima dată o analiză semantică în cadrul afirmării tezei că arta este un comportament (« ein-Sich-Verhalten ») al insului în actul exprimării de sine, el purcede la individuarea caracterelor expresiei cu ajutorul unei « teorii a semnelor », – teoreticienii noii direcții agită puțința unei critici întemeiate pe *decodificarea sistemelor de semne individuate*, deci pe un *sistem de lectură*. Unicul *dat concret* în noile propuneri semiologice este opera de artă, ceea ce reduce sarcina cercetătorilor unor *structuri formale tipice*, doar la descoperirea unei *logici a formelor*, care să se poată justifica teoretic. Punctul de vedere al lui Benedetto Croce, care face din estetică echivalentul lingvisticii, pare, din perspectiva noilor direcții, doar o metaforă. În fond, lingvistica, înțeleasă ca sistem de determinare a tipului propriu fiecărui limbaj, este ținta căutărilor tuturor acelor care pun în primul plan problema « comunicării » prin artă, de la Charles Morris și pînă la ultimii susținători ai metodelor informaționale în cercetarea fenomenelor artistice ; sau, dacă vrem să nu fim nedrepti la adresa unui precursor, chiar de la J. A. Richards, care a susținut, cu patruzeci de ani mai devreme decît Morris, teme similare.

★

Tentativa de a reînnoi discursul critic pe noi baze, științifice, recurgîndu-se la luminile proiectate asupra fenomenelor estetice de către cercetările întreprinse de diversele discipline conexe ori înrudite, a dat rezultate apreciable, de pildă în cadrul lingvisticii structurale, semiologiei și semanticii (de orice « sectă » va fi fiind ea) ; dar munca intensă a criticii, atent repliată asupra propriei sale misiuni, reconsiderîndu-și țelurile, posibilitățile și metodele, domeniul și trăsăturile diferențiale față de disciplinele vecine, n-a beneficiat, în ciuda temerarelor și manifestelor ei eforturi eroice, nici de aprecierea marelui public, nici de simpatia și interesul lui, și nici de sancțiunea premială a « omologării ». – Toată suflarea intelectuală aproape, azi, strigă încă « harro sur le baudet », ca în La Fontaine, « Animalele ciumate », asupra măgarului inocent. Se vorbește despre « *formalismul* » acestui tip de critică, acuzată de un exces de tehnicitate și de verbalism, și obiecția privind « *tehnicismul limbajului criticii* » a devenit, la noi și la ceilalți, un slogan, repetat din ce în ce mai frecvent. Niciodată nu s-au formulat mai multe îndoieli, nici mai puternice, în legătură cu legitimitatea și utilitatea criticii, decît în ultima vreme, cam de pe cînd s-a demonstrat că, în fond, critica modernă tinde să devină, sub ochii înspăimîntați ai publicului, un soi de « *tehnică absolută* ».

Proiecția unui « *ecran lingvistic* » între judecata critică și formularea ei pentru publicul cititor sau auditor, pare să fie cauza acestei lipse de adeziune a celor, mulți sau puțini, care încearcă impactul în textul exegezelor artei de azi. Cel puțin aceasta este explicația pe care ne-o oferă Marcello Pagnini în *Critica della funzionalità* (Torino, Einaudi, 1970). Cam la fel explica fenomenul Roland Barthes, atunci cînd afirma că faptul de a opera « prin limbaj asupra limbajului », resimțit de mase ca un soi de joc al alexandrinismului, ca o superfetație a rafinamentului intelectual, pedant și oțios, face ca textele ce oglindesc noul demers al criticii să fie repudiate de grosul cititorilor. Sergio Pautasso, în *Le frontiere della critica* (Milano, Rizzoli, 1972), traduce această atitudine a lectorului oarecare, prin formularea

impresiei acestuia despre critica nouă: ea ar fi devenit « o minunată mașinărie destinată să constituie succedaneul iluzoriu al unei inventivități care pare să fi ajuns sterilă » (p. 131).

Se pune din nou, pentru a nu știu cîta oară, problema legitimității discursului critic, căruia i se cere să fie adresat conținuturilor operei de artă, fie că e vorba de explicații cu caracter istoric sau sociologic, ori doar psihologic (cu sau fără sonde în domeniul psihologiei abisale), ba chiar și de pură istorie biografică, de tip Vasari. Aceasta nu înseamnă că lumea nu continuă să vorbească și despre lingvistică, structuralism și formalism critic, de « *Noua Critică* », de semiologie, de semantică, de teoria informației. Nu pot fi uitate atît de ușor contribuțiile criticii literare și exemplul pe care această ramură îl oferă criticii de artă. Pomenirea unor Fernand de Saussure, Roman Jakobson, Sklovsky, a Cercului din Praga, a lui Blanchot, a lui Roland Barthes, a lui Poulet, și a altora, ca inovatori valabili ai întregului domeniu al exegezei critice a operei, este neînteruptă. Totuși, imaginea unei critici narcisice, care-și contemplă propriul său chip în apele oglinzii proprii sale auto-conștiințe, și în oglinda apelor operelor de orice soi, în care nu face decît să-și caute ostoire pasiunii de a se reflecta pe sine, rămîne neconținut un tip de critică hulit, denunțat și repudiat în lume de opinia aproape unanimă a publicului.

Nu s-ar putea nega însă nici faptul că, pe alocuri, critica structurilor formale își află și adepți, ba chiar fanatici partizani exclusiviști, care neagă adesea însăși posibilitatea altor tipuri de critică. Dar chiar cînd e acceptat cîte ceva din propunerile criticii structurilor formale, ea se vede amendată în sensul cel vechi. Astfel, exemplul cel mai tipic ni-l oferă *Philosophy in a New Key* a Susannei Langer: descoperirea « iluziei primare » pe care o afirmă ea drept bază a inducției subconștiente în muzică, sau « *timpul virtual* » în artele figurative (spațiale), nu apar pentru această subtilă și ingenioasă teoreticiană ca posibile, decît prin colaborarea întregului nostru univers personal, întregului nostru depozit de experiență trăită (« *Lebenswelt* »-ul fiecărui individ consumator de artă devine astfel angajat în descifrarea comunicării conținute în operă). « Semn unitar, impus comprehensiunii noastre » (A. Pagliaro), opera exige, după americanul S. C. Pepper, o comprehensiune « contextuală ». Altfel spus, e vorba de a reintroduce în lumea criticii referințele istorice la universul social căruia opera îi aparține, la situația generală a experienței umane pe care ea exprimînd experiența autorului, o exprimă.

Dat fiind că partizanii « gramaticii stilistice », tipică pentru critica structurilor formale, resimt drept un *hybris*, o vină tragică, lipsa perspectivei întregului, perspectivei *kat'olou*, de care Aristotel lega condiționarea oricărei activități filozofice, aceiași partizani ai noilor direcții în critică încearcă o remediere a soiului lor propriu de « păcat originar » teoretic. Conștiința vinovăției lor teoretice îi împinge pe partizanii morfologiei și sintaxei stilistice să încerce a diferenția, în sistemele lor de « saper vedere » sau de « saper leggere », datele « semnificative » sau « pertinente », pe de o parte, de datele « accidentale » sau « ireale », căci, afirmă unii dintre ei, « *a deosebi ceea ce, din realitate, este real, constituie centrul problematicii criticii structurale* » (Gianfranco Contini, în *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970). « Orice poziție stilistică, aș spune chiar gramaticală, — scrie același teoretician, — este o poziție gnoseologică » (*Esercizi di lettura*, Firenze, Le Monnier, 1947). Reformularea unui adevăr de la sine înțeles ca acesta (căci, cine ar contesta vreodată analizei lingvistice, ce descompune opera în elementele ei, și sintezei, care o reface din semne de alfabet expresiv, caracterul de proces gnoseologic?) este, neîndoielnic, doar efectul complexului de vinovăție inculcat de sloganele prea des auzite de la public de către critici și teoreticieni, în legătură cu « metalimbajele » și « parapoieza » criticii noi.

Uneori, noua critică recurge, ca de pildă cercetătoarea de merit în acest domeniu, al teoriei ei, Ana Maria Noferi, la « funcția organizatoare a sintaxei », înțeleasă ca viziune legiferantă, (« *visione legislativa* »), și deduce din caracterul concret al imaginii artistice (« *la fisicità* »), funcțiunea ei în calitate de instrument al cunoașterii, adăugate instrumentului intelectual, adică noțiunii, judecății, raționamentului gîndirii abstracte, teoretice.

Georges Poulet, în *Les Chemins actuels de la critique* (Paris, Plon, 1967), consideră că actul critic prin excelență este cel prin care, în operă sau dincolo de ea, exegetul descoperă retrospectiv « *frecvențele semnificatoare* » (« *les fréquences signifiantes* ») și « *obsesiile*

revelatoare » (« les obsessions révélatrices »), ceea ce înseamnă, în ultimă analiză, o reîntoarcere la « unitatea de caracter » a criticii saint-beuviene.

În lumina noii « fenomenologii a lecturii », preconizate recent, actul critic redevine procesul transformărilor eului înălăuntrul unei conștiințe critice, de-a lungul actului receptării operei, și aceasta, trecînd prin tensiuni dramatice și prin constatări ale inaderențelor și impermeabilității conștiinței față de substanța operei, lipsei de osmoză momentană, greu de depășit și de învins fără luptă, pe parcursul travaliului critic de întreprins pînă la totala « comprehensiune » a operei, care constă în « coincidența dintre conștiința critică și eul profund al operei » care definește « critica de identificare ».

Acest principiu înseamnă despersonalizarea relativă a criticii, cenzurarea și inhibarea anumitor comportamente mentale și afective, epurarea ei de prejudecățile și de pre-reprezentările, de imaginile și de conceptele prefabricate, dar în același timp înseamnă și « personalizarea progresivă a operei », calificarea obiectului care are mesaj estetic, cu valoare de interlocutor simili-uman sau chiar direct uman, pentru că opera se identifică într-o măsură cu viața lăuntrică a autorului ei, cu care stabilim, peste distanțe și timpuri, legături de fraternizare.

« Actul critic optimal este act de dragoste » scrie Pagnini (*Struttura letteraria e metodo critico*). El dă apetență pentru o viziune a raporturilor simpatetice-umane, în raporturile omului cu opera.

Ideea de a reconstitui « universul artistic » sau « cosmosul literar », asupra căruia ne putem înstăpîni cu ajutorul unui complex de semne, este ideea care împacă azi cele două funcii diferite direcții de gîndire în teoria criticii. « Sistemul complex de semne care se descifrează de consumatorul operei de artă, nu numai că alcătuiește și controlează însuși semnificatul (altfel spus: complexul senzorial ce ne trimite către conceptualul și afectivul tradus în semne), dar îi mai conferă în plus și elementul diferențial estetic », scrie Pagnini, în aceeași *Critică a funcționalității* (p. 157).

Metoda cere atît « rigoare metodologică » (legată de tehnicile și procedeele verificabile), cît și « disponibilități reflexive », după Jean Starobinski (*La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1971).

« Teritoriul criticii — scrie Sergio Pautasso (*op. cit.*, p. 136), este atît de vast, încît el poate consimți la ample spații de cercetări, fie la operațiile cele mai riscate pe plan tehnic, fie la un demers mai mediat ». Ca, de pildă, propunerea autobiografiei artistice și literare, pe care o întreprinde un Enzo Siciliano, considerînd că tipul de operă pe care o gustă un critic, ne furnizează cheia pentru descifrarea naturii umane a criticului.

« Lectura critică », spunea Pagnini, cu privire la lectura textelor literare, — dar afirmația se potrivește și la lectura artei —, « este o combinație coerentă a elementelor percepției, o alegere, în cîmpul stufos al entropiei, determinată de prezența peculiară a mesajului operei » (*op. cit.*, p. 14, cap. « *Lettura critica e metacritica del sonetto venti di Shakespeare* »).

Iată deci entropia criticului (sau a aceluia care se plasează în atitudinea rezervată criticului), angajată și ea în actul transsubstanțierii conștiinței critice în cea a operei.

Ideile lui Georg Lukács, asupra « artei ca expresie a purei trăiri », a « non-transcendenței caracterului de trăire » (« *Die nichttranszendierende Erlebnishaftigkeit* »), au fost pe drept cuvînt invocate, în alte împrejurări, față de asemenea teze, și puse în raport cu un mod de a concepe actul critic ca amplificare și potențare a subiectivității, ca emfază a conștiinței individuale, prin trăirea experienței artistice, care țintește la dezvoltarea sensibilității umane și contribuie la cunoașterea de sine.

Legătura indisolubilă existentă între actul obiectivării și dezvoltarea sensibilității umane, subliniată de Karl Marx în manuscrisele sale economico-filosofice, ne oferă nucleul procesului de dezvoltare al autoconștiinței prin receptarea artei. Prototipul recepției artistice adecvate în cel mai înalt grad mentalității noastre moderne este o mișcare circulară, de exteriorizare și obiectivare a subiectului mai întîi, apoi de retracție în el însuși (în felul teoriei formulate de Georg Lukács). Inițiativele conștiinței, — corelația existentă între cauzalitate și teleologie obligă la aceasta, sub pedeapsa unui eșec inexorabil (« bei Strafe des Untergangs » (Marx), — nu se pot finaliza fără studiul seriilor cauzale obiective. Critica plastică

modernă se configurează din ce în ce mai stringent ca o disciplină fundamentată pe filozofia și istoria artei deopotrivă: ea este « decodificarea » structurilor spațiale în care s-a obiectivat procesul creator, și trecerea lor, după lectura adecvată, în cheie temporală, adică refacerea procesului ce le-a dat naștere. În finalul mișcării circulare în cadrul căreia conștiința ia inițiative finalizante studiind seriile cauzale obiective, se stabilesc cu insul creator al operei raporturi umane dincolo de spații și de timp, dincolo de granițele impermeabilității culturilor.

« Raporturile noastre cu operele de artă — scria Claude Roy (în *Défense de la littérature*, Gallimard, Paris, 1968), — trebuie să devină din ce în ce mai asemănătoare cu raporturile pe care le stabilim cu ființele vii; o *scriitură* (citește: tip de textură formală artistică) este 'instrumentul propriu al responsabilității artistice', adică 'un act de solidaritate istorică, o oglindă semnificatoare a societății': forma cultivată devine, în intențiile ei umane, funcție: raport între creația poetică și societate ».

* Comunicare prezentată în august-septembrie 1972 la Congresul internațional de Estetică, și discutată la Secția a 2-a a Congresului.

RESTAURAREA MONUMENTELOR ISTORICE ÎN PERSPECTIVA A TREI DECENII DE ACTIVITATE

de VASILE DRĂGUȚ

A vorbi acum, în anul 1974, despre monumentele istorice este un lucru foarte firesc. Mai că nu este zi în care ziarele să nu publice vreo știre despre cutare sau cutare monument, oficiile de turism organizează excursii la mănăstirile din Moldova sau la cele din Oltenia, bisericile fortificate din podișul Transilvaniei ca și cele de lemn din Maramureș atrag tot mai mult atenția drumeților, iar radioul și televiziunea au tot mai frecvente emisiuni privind patrimoniul monumental al țării. Departe de a mai fi un fel de umbre ale trecutului, triste ruine risipite prin locuri uitate, monumentele istorice se inserează în viața contemporană cu o prezență mereu mai dinamică, autoritatea lor în domeniul științei și artei fiind legitimată de valoarea lor de neînlocuit, ca documente și opere reprezentative ale geniului omenesc.

Dar, vorbind despre condiția monumentelor istorice în actualitatea anului 1974, ar fi o gravă greșală să se creadă că prestigiul de care ele se bucură în prezent a fost mereu același, după cum ar fi greșit să se creadă că acest prestigiu a fost dobândit fără sacrificii, uneori foarte dureroase. Urmărirea procesului de cristalizare a prestigiului monumentelor istorice în conștiința culturală contemporană echivalează în fapt, cu analiza activității în domeniul restaurării și punerii în valoare a patrimoniului monumental de-a lungul celor trei decenii cuprinse între anii 1944 – 1974.

Considerându-le cu temeinice argumente ca «averea țării, averea neamului»¹, Nicolae Iorga arătase, încă din 1904, că monumentele istorice cuprind în sine mai multe lucruri: «un meșteșug de a clădi care nu se mai obișnuiește, o frumuseță care nu se mai poate îndeplini și, pe lângă acestea, o sumă mai mare sau mai mică de amintiri, ceva din viața oamenilor care s-au strecurat, rugându-se, luptând, trăind între acele ziduri sau între păreții aceia»².

Din nefericire nu mulți erau cei care înțelegeau, în complexa ei realitate, valoarea monumentelor istorice și, sub o formă sau alta, patrimoniul istoric a avut foarte mult de suferit în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea. Lipsa unui cadru legal corespunzător a fost agravată de numeroasele intervenții asupra monumentelor, intervenții incisive sau chiar catastrofale dar motivate sub eticheta de «restaurare». Cu justificată vehemență, marele istoric a denunțat în repetate rânduri pericolele care amenințau viața și expresia autentică a monumentelor: incuria autorităților locale, administrarea necorespunzătoare dar, mai ales, falsele restaurări. Și nu era ușor de luptat împotriva falselor restaurări, pentru că ele beneficiau de înalta protecție oficială, în jurul principalului lor promotor, arhitectul francez Lecomte du Noüy, constituindu-se o adevărată școală.

¹ Nicolae Iorga, *Ce este vechea noastră artă?*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (= B.C.M.I.), 1942, iulie – octombrie, p. 113.

² Nicolae Iorga, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?*, în *Semănătorul*, 14 noiembrie 1904, p. 721.

Nefasta «operă» a lui Lecomte du Noüy, exponent al purismului francez inaugurat de către Viollet le Duc, este greu de evaluat, consecințele negative pe diferite planuri fiind practic incalculabile. Dărîmarea integrală a bisericii mitropolitane din Tîrgoviște, a bisericii Sf. Nicolae din Iași și a bisericii Sf. Dumitru din Craiova — monumente de autentică valoare istorică și artistică pe care furia inovatoare a falsului restaurator le-a înlocuit cu edificii noi, nici măcar asemănătoare ca formă cu originalele distruse — i-a ocazionat lui Nicolae Iorga o răspicată luare de poziție atît în parlament cît și în presă: «Comisiunea monumentelor istorice repară păstrînd clădirea, iar d. Lecomte du Noüy dărîmînd-o. Sistemul d-lui Lecomte du Noüy stă în aceea că clădirea cea veche este înlăturată cu desăvîrșire și în locul celei vechi se așează o clădire nouă, iar sistemul Comisiunii monumentelor istorice este să păstreze din clădirea cea veche ceea ce se poate păstra și pe lîngă rămășițele clădirii vechi să se adauge elementele care s-o facă să dureze mai departe»³.

Dacă, totuși, nu prea multe monumente au fost demantelate prin falsul proces de restaurare, numărul celor desfigurate prin intervenția de arbitrar subiectivism a restaurărilor este impresionant. Începutul îl făcuse același Lecomte du Noüy, sub conducerea căruia au fost efectuate lucrările de restaurare la biserica episcopală din Curtea de Argeș și de la biserica Trei Ierarhi din Iași. La Curtea de Argeș, arhitectul francez nu s-a mulțumit numai să îndepărteze valoroasele picturi datorate lui Dobromir din Tîrgoviște, executate în 1526, dar a schimbat caracterul arhitecturii prin răzăluire și zugrăveli cu lazur și aur, monumentul devenind, după expresia lui Teodor Aman, «o piesă de zahăr pentru o cafetărie din Paris»⁴. La Trei Ierarhi, intervenția a mers mai departe, fiind schimbată și silueta monumentului, prin înălțarea turlor și modificarea formei acoperișului, iar interiorul a fost supus unei amenajări scenografice, a cărei calpă strălucire a fost agreată însă de oficialitățile timpului.

Mentalitatea de «nouveaux riches» a oficialităților timpului conjugată cu dorința arhitecților de școală puristă de a «înfrumuseța» monumentele, pentru a face evidentă propria lor personalitate, a avut consecințe dintre cele mai dureroase pentru moștenirea noastră culturală. Arhitecți formați în spiritul școlii lui Lecomte du Noüy, ca N. Gabrielescu și I. Băicoianu, au modificat brutal înfățișarea unor monumente, provocînd totodată distrugerea unor valoroase mărturii de pictură murală. Astfel, în Moldova, ctitoriile lui Ștefan cel Mare de la Hîrlău și Botoșani au fost placate cu marmură — material niciodată utilizat în vechea noastră arhitectură —, iar acoperișurile au dobîndit o formă pe cît de inestetică și nefuncțională pe atît de străină tradiției. Mai grav este că la biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău, pentru realizarea noului și falsului parament de marmură, a fost distrus decorul de pictură murală exterioară a cărui amintire este păstrată azi doar de cîteva fotografii aflate în colecția Bibliotecii Academiei Republicii Socialiste România.

În Transilvania, secția locală a Comisiunii monumentelor istorice a lăsat mină liberă «restauratorilor» care au denaturat grav înfățișarea unor deosebit de valoroase monumente. Arhitectul R. Wagner a modificat fantezist bisericile din Peșteana-Hațeg (sec. XIV), Rîmeș-Alba (sec. XIV), Mesentea-Alba (sec. XVIII)⁵ etc. iar arh. Debreczeny L., aflat sub obsesia neoromanicului, a stîlcit compoziția arhitectonică a bisericii ort. din Feleac, a bisericii ref. din Strugureni și a multor alte monumente.

În opoziție cu toate aceste manifestări ale liberului arbitru, care se pretindeau, totuși, a fi restaurări, sub îndrumarea Comisiunii monumentelor istorice și prin veghea personală a lui Nicolae Iorga, s-a constituit un nucleu de specialiști care avea să dea activității de restaurare un conținut adecvat. La biserica domnească Sf. Nicolae din Curtea de Argeș, la biserica lui Ștefan cel Mare din Borzești, la biserica Precista din Bacău, la biserica Curtea

³ Nicolae Iorga, *Cum s-au restaurat vechile monumente*, în *Semănătorul*, 1904, nr. 43.

⁴ Cf. N. Iorga, *Trei conferințe de orientare. Monumentele noastre și opera Comisiunii Monumentelor Istorice*, în *B.C.M.I.*, 1938, aprilie — iunie, fasc. 96 p. 53—54.

⁵ În legătură cu intervenția de la Mesentea, N. Iorga scria: «acum arhitectul Wagner a stricat delicata zidire

ce-i fusese incredințată, în locul streșinilor lungi cu șindrili innegrite, eternit banal rtezat ca să lase apele de ploaie să mănince nisipul pus de reparatori la temelie; marchize de lemn abia geluit acolo unde odată era prispa adunărilor populare; în frîde cruci latine din tencuială» (*Două biserici ardeleni*, în *B.C.M.I.*, 1929, ianuarie — martie, p. 26).

Veche din București etc., opera de restaurare a urmărit cu grijă recuperarea formelor arhitectonice originale, consolidarea și punerea lor în valoare, fără încercarea vană de a « înfrumuseța », de a « înnobila » sau de a « moderniza » monumentul înțeles ca o mărturie autentică a istoriei trecute. Prin activitatea arhitectului Grigore Cerchez, căruia i se datorează salvarea bisericii domnești din Curtea de Argeș, pe care demantelatorul autorizat, Lecomte du Noüy, o sortise pieirii, a inginerului Gheorghe Balș, remarcabil istoric al arhitecturii medievale moldovenești, prin strădaniile lui N. Ghika-Budești, apărător al principiului « păstrarea și nimic mai mult », prin consecventa tratare științifică a problemelor restaurării de către Horia Teodoru, multă vreme arhitect șef al Comisiunii monumentelor istorice, lucrările de restaurare au câștigat în temeinicie, delimitarea răspunderii față de patrimoniul cultural fiind tot mai clar precizată. Activitatea științifică a Comisiunii monumentelor istorice, materializată în primul rând prin prestigiosul său « Buletin », a condus și la organizarea muzeului de artă religioasă ⁶ ale cărui bogate colecții au făcut posibilă înzestrarea Secției de artă veche a Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, de asemenea ilustrarea unor importante momente din expunerea Muzeului de istorie al Republicii Socialiste România.

Tocmai când se afla într-o perioadă de maturizare, de multilaterală împlinire pe plan științific și practic ⁷, activitatea de restaurare a fost supusă unor violente seisme. Asasinarea mișească a lui Nicolae Iorga, lipsa de apetit cultural a dictaturii antonesciene ca și anii războiului care a urmat, au fost principalele cauze ale declinului brusc și profund dăunător din domeniul administrării și restaurării monumentelor istorice. La cauzele morale mai sus-amintite se adaugă distrugerile provocate de cutremurul din noiembrie 1940 și distrugerile războiului, așadar, un lung cortegiu de nenorociri care a fost din greu resimțit de monumentele istorice din țara noastră.

Scurt evocată, aceasta era situația monumentelor istorice cu pachetul de probleme ce aveau să stea în fața factorilor de răspundere după 23 August 1944 ⁸.



Așadar, după 23 August 1944 și, mai exact după 6 martie 1945, tinărul regim democratic era confruntat cu o tristă moștenire. Numeroase monumente distruse sau avariate, un sistem administrativ depășit, o gravă penurie de specialiști – grele servituți – proiectate pe fondul unei economii ruinate de război, când totul era de făcut pentru reconstrucția țării. Este lesne de înțeles că reluarea organizată a activității de restaurare a monumentelor istorice nu s-a făcut fără dificultăți. Și totuși, în pofida apăsătoarelor urgențe pe care le implica viața economică socială și politică a țării, problema conservării patrimoniului cultural nu a dispărut din atenția forurilor de răspundere, fiind asigurate, sub diferite forme, mijloacele financiare necesare acestui scop.

⁶ Catalogul acestui muzeu, încă și azi foarte util, a fost întocmit de Virgil Drăghiceanu (*Catalogul colecțiilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1912, XXI + 185 p. + XXXII planșe).

⁷ Întrucât foarte puține lucrări de cercetare-refacere, cu întregul lor proces evolutiv, au fost publicate, reconstituirea configurației școlii românești de restaurare din anii 1930–1940 întimpină reale dificultăți. Este deosebit de semnificativ în acest sens articolul arh. Ștefan Balș, *Restaurarea bisericii Crețulescu*, în *Buletinul Monumentelor Istorice*, 1972, nr. 3, p. 19–22.

⁸ Pentru bibliografia evoluției activității de restaurare din țara noastră până în 1944 sînt de luat în considerare, cu precădere următoarele lucrări:

G. Sterian, *Despre restaurarea monumentelor istorice în străindătate și în România*, Iași, 1889; N. Ghika-Budești, *Cu*

privire la monumentele noastre istorice, în *Lamura*, 1919, nr. 1, octombrie p. 43; Nicolae Iorga, *Monumentele noastre și opera Comisiunii Monumentelor Istorice*, în *B.C.M.I.*, 1938, fasc. 96, aprilie – iunie, p. 49–64; Teodora Voinescu, *Principii conducătoare în restaurarea monumentelor istorice de la Bibescu și pînă azi*, în *Analecta*, II, 1944; Dumitru Nastase, *Restaurarea monumentelor de artă medievală în R.P.R.*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VII, 1960, nr. 1 p. 143–168; Oliver Velescu, *Evidența monumentelor istorice din țara noastră*, în *Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice*, 1963, p. 61; Grigore Ionescu, *Restaurarea monumentelor de arhitectură în România în anii puterii populare*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 1964, nr. 1, p. 7–31; Gheorghe Curinschi, *Restaurarea monumentelor București*, 1968; Aurelian Sacerdoțeanu, *Comisiunea Monumentelor Istorice la 80 ani*, în *Buletinul Monumentelor Istorice* (– *B.M.I.*), 1970, nr. 3, p. 7–16.

După o perioadă de tranziție, în care vechea Comisiune a monumentelor istorice a continuat să viețuiască doar nominal, fiind lipsită de mijloacele corespunzătoare unei activități eficiente⁹, au fost luate măsuri pentru o reorganizare corespunzătoare noilor condiții culturale create în statul democrat popular.

La 15 martie 1951, printr-un decret al Prezidiului Marii Adunări Naționale, a fost înființată « Comisia științifică a muzeelor, monumentelor istorice și artistice » ca organ de specialitate al Academiei R.P.R. Noua comisie a reușit în interval de numai câțiva ani să realizeze un volum important de cercetări, pregătind și materialul care a stat la baza noii legi a monumentelor istorice. Principala lucrare efectuată de noua comisie a fost inventarierea monumentelor de cultură: arheologice, de arhitectură și memoriale. Cu prilejul operațiilor de inventariere, au fost întocmite fișe pentru 11 543 de monumente, dintre care 4 360 au fost declarate monumente de cultură. Această lucrare, deși incompletă, venea să acopere un gol pe care îl resimțiseră din greu generațiile anterioare de cercetători. Inițiată încă din 1832, reluată în vremea lui Al. I. Cuza, prin strădaniile « Comisarilor guvernamentali », D. Pappazoglu, Al. Pelimon, Cezar Bolliac și Al. Odobescu, acțiunea de inventariere a revenit de mai multe ori în atenția fostei comisii a monumentelor istorice, dar niciodată nu s-a ajuns la un rezultat mulțumitor¹⁰. Este, așadar, un merit al Comisiei științifice a muzeelor și monumentelor realizarea acestui inventar care a fost publicat ca anexă a hotărârii Consiliului de Miniștri nr. 661 din 22 aprilie 1955.

Apariția acestor documente a fost deosebit de importantă pentru politica de cercetare și restaurare a monumentelor istorice din țara noastră, ceea ce face necesară o mai atentă considerare a lor.

Trebuie subliniat în primul rând faptul că hotărârea Consiliului de Miniștri nr. 661/1955 este prima lege cu adevărat cuprinzătoare convenită să asigure protecția, cercetarea, conservarea, restaurarea și punerea în valoare a monumentelor de cultură de toate categoriile.

Dacă în trecut atenția forurilor conducătoare și a factorilor de răspundere științifică, inclusiv a Comisiunii monumentelor istorice, se îndrepta cu precădere asupra monumentelor religioase, prin directivele noului act normativ, ca și prin conținutul listei anexe, sînt repuse în drepturi monumentele civile și militare, de asemenea monumentele cu caracter memorial direct legate de evenimente de seamă din lupta poporului pentru independență și justiție socială. Au fost stabilite răspunderile organelor administrative locale în a căror sarcină permanentă cade paza, protejarea, conservarea, consolidarea și restaurarea monumentelor și a cadrului înconjurător¹¹, pentru prima oară statuîndu-se în țara noastră zona de protecție, determinarea acesteia urmînd să se facă în funcție de peisaj, de amploarea și de importanța monumentului protejat.

O altă importantă prevedere a hotărârii Consiliului de Miniștri nr. 661/1955 privește înființarea unei unități specializate pentru lucrările de protejare, consolidare și restaurare a monumentelor istorice. Pe baza acestei prevederi, avea să ia ființă, în 1959, Direcția monumentelor istorice. Pînă la înființarea acestei instituții, activitatea de restaurare a fost asigurată prin intermediul Atelierului de monumente istorice al Institutului central de sistematizare a orașelor și regiunilor (S.C.S.O.R.) și printr-un mic atelier care a funcționat în

⁹ După asasinarea lui N. Iorga, Comisiunea Monumentelor Istorice a fost condusă de Alexandru Lapedatu (1941 – 1947) și Constantin Daicoviciu (1947 – 1949).

¹⁰ Este suficient să amintim că lista monumentelor istorice publicată de C.S. Bîlculescu în 1894 cuprindea doar 131 obiective și că nu înregistra monumente ca mănăstirea Neamț sau ca mănăstirea Hurez. Asupra avaturilor acțiunilor de inventariere, vezi O. Veleșcu, *art. cit.*, p. 62 – 65.

¹¹ Din nefericire, așa cum remarcă cu amărăciune P. Constantinescu-Iași, nu toate autoritățile locale au înțeles cum se cuvine nobila misiune ce le-a fost încredințată. « În primul rînd nu există încă suficientă atenție din partea

organelor locale în sarcina cărora cade îngrijirea acestor monumente; publicul nostru nu este încă educat în spiritul respectului față de acest patrimoniu cultural național... » (P. Constantinescu-Iași, *Respect față de monumentele istorice*, în *Monumente și muzee*, 1958, I, p. 18). Indolența și lipsa de răspundere pe care le denunță P. Constantinescu-Iași încă își mai fac simțită prezența și azi în anume județe unde organele locale consideră în mod eronat că existența Direcției monumentelor istorice și de artă le scutește de obligația prevăzută de lege de a aloca fondurile necesare și de a se îngriji efectiv de monumentele care se află în zona lor de administrare.

cadrul Departamentului Cultelor. Deși foarte mici, aceste două nuclee de restaurare au avut meritul abordării într-un spirit nou, mai îndrăzneț și mai generos deopotrivă, problema conservării patrimoniului istoric din țara noastră, fără discriminările devenite tradiționale

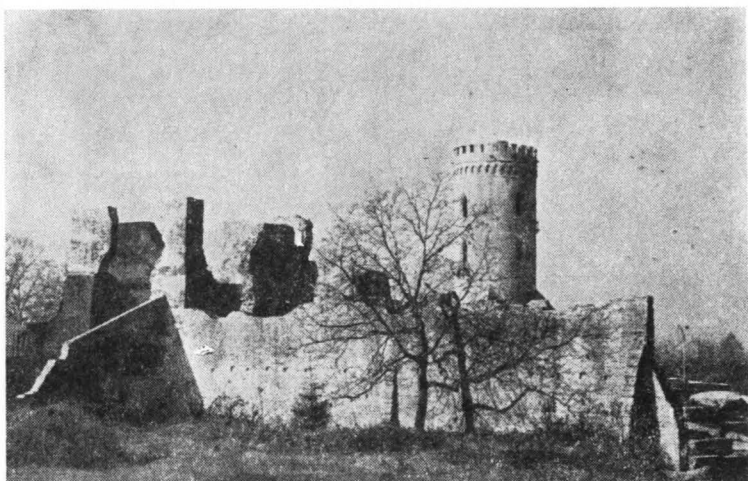


Fig. 1.— Curtea domnească din Tîrgoviște după consolidarea ruinelor.

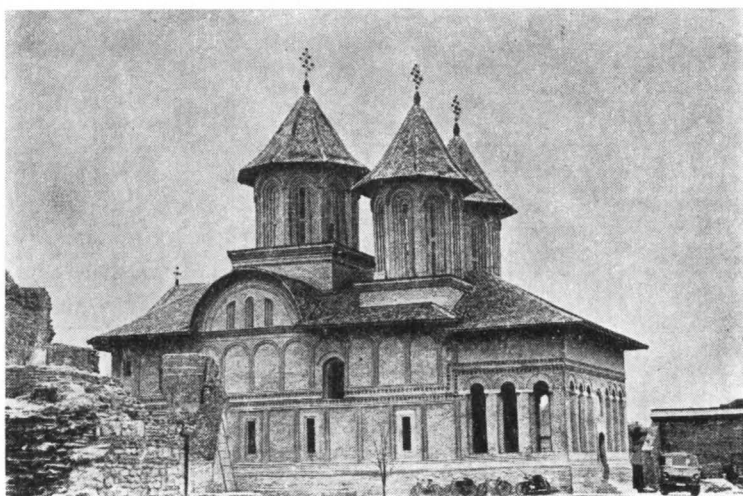


Fig. 2. — Biserica domnească din Tîrgoviște, ctitoria lui Petru Cercel, după restaurările din 1961—1969.

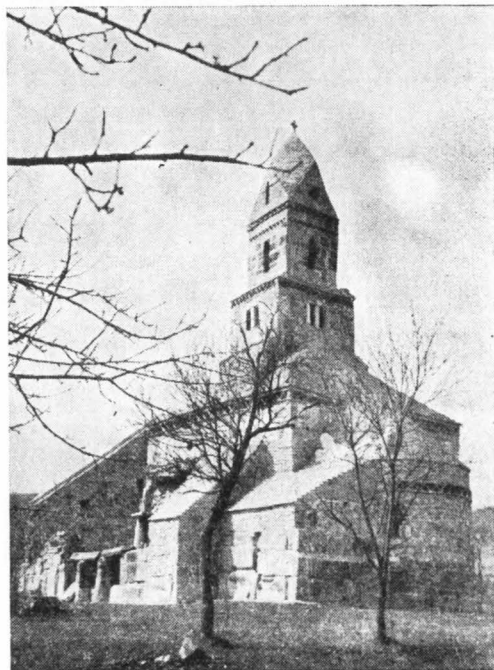


Fig.3. — Biserica din Densuș (jud. Hunedoara), după restaurarea din 1961—1962.

în sînul fostei Comisiuni a monumentelor istorice. Astfel a fost inițiată restaurarea unor importante edificii civile — palatul brîncovenesc de la Potlogi, casa lui Udriște Năsturel de la Herești, castelul Corvinilor de la Hunedoara —, de asemenea au fost începute restaurările unor monumente aparținînd naționalităților conlocuitoare, geamia Hunkiar de la Constanța, biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj, biserica evanghelică din Sebeș-Alba, cetatea țărănească de la Prejmer-Brașov și altele.

După înființarea Direcției monumentelor istorice, activitatea de cercetare și de restaurare a monumentelor s-a dezvoltat constant, numărul edificiilor și ansamblurilor istorice restaurate pînă în prezent fiind impresionant¹².

Din lungă serie de restaurări efectuate prin grija statului nostru, care a alocat importante fonduri în acest scop, se evidențiază prin calitatea științifică a lucrărilor sau prin am-

¹² O dare de seamă asupra restaurărilor efectuate de către D.M.I. a fost publicată sub titlul *Principalele lucrări*

de restaurare a monumentelor istorice din Republica Socialistă România (1959—1969) în *B.M.I.*, 1970, nr. 1, p. 73—78.

ploarea investițiilor următoarele: cetatea de scaun a Sucevei (în continuare), cetatea Făgăraș, ansamblul Patriarhiei din București, centrul istoric al orașului Sebeș-Alba, cetatea Cîlnic, cetatea Alba Iulia, ansamblul Bărației din Cîmpulung-Muscel, mănăstirea Aninoasa-Argeș

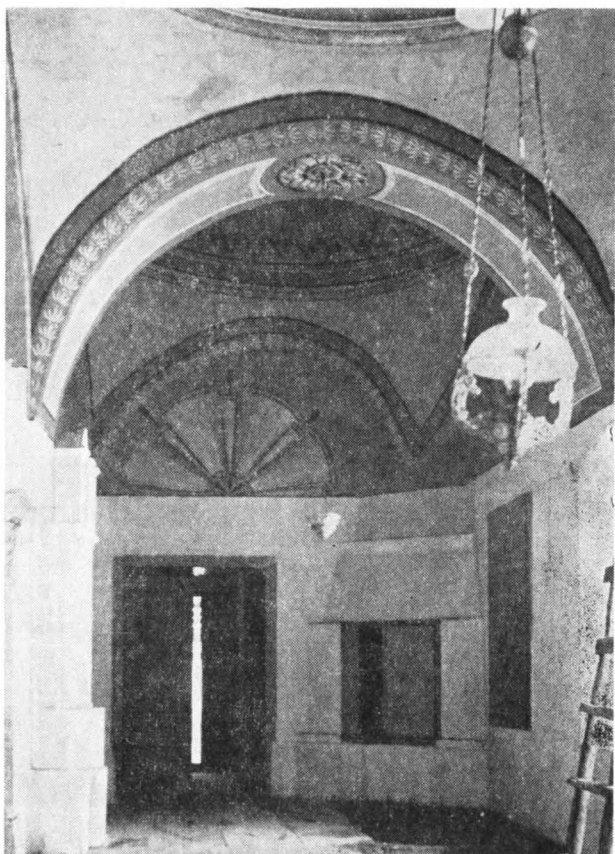


Fig. 4. — Sala spătăriei din casa domnească a mănăstirii Hurez, situație dinainte de restaurare.

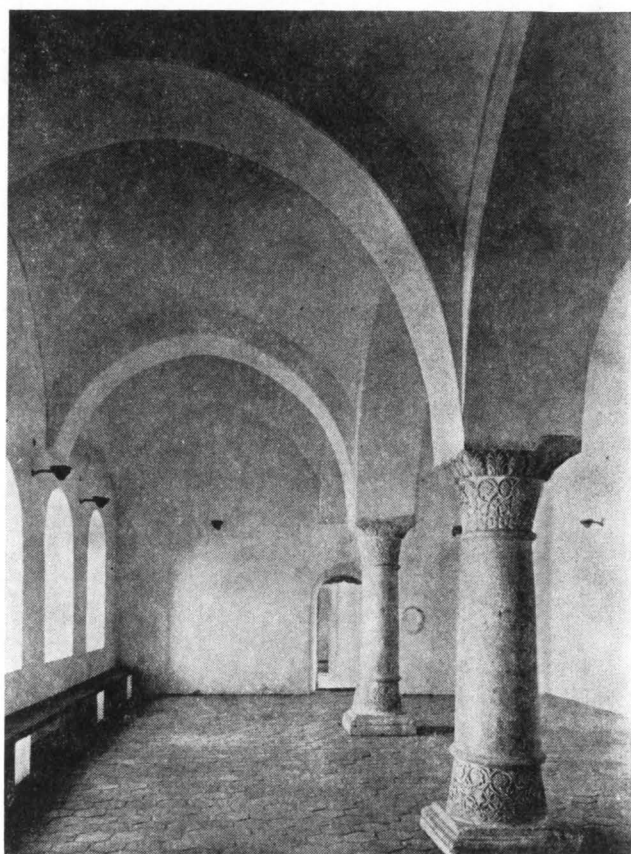


Fig. 5. — Sala spătăriei de la Hurez, stadiul actual după restaurarea din 1960–1965.

(în continuare), cetatea țărănească cu biserica evanghelică din Prejmer, hala veche din Brașov, biserica romano-catolică Sf. Mihail din Cluj, ansamblul roman cu mozaic de la Constanța, ansamblul rupestru de la Basarabi, curtea domnească din Tîrgoviște, castelul Corvîneștilor de la Hunedoara, mănăstirea Galata din Iași, mănăstirea Cetățuia din Iași, casa Udriște Năsturel din Herești-Ilfov, mănăstirea Strehaia, strămutarea monumentelor de la Ada-Kaleh, cetatea orașului Tîrgu-Mureș (în continuare), mănăstirea Neamț, cetatea Neamț, mănăstirea Brebu-Prahova, cetatea cu biserica romanică din Cisnădioara, mănăstirea Sucevița, mănăstirea Dragomirna, mănăstirea Moldovița, hanul din Suceava, mănăstirea Putna (în continuare), mănăstirea Cozia, mănăstirea Hurez¹³.

În prezent Direcția monumentelor istorice și de artă are deschise 104 șantiere cele mai importante fiind: cetatea Histria, cetatea și monumentul triumfal de la Adamclissi, mănăstirea Secu-Neamț, mănăstirea Bistrița-Neamț, biserica lui Ștefan cel Mare de la Războieni-Neamț, mănăstirea Rîșca, cetatea de scaun Suceava, mănăstirea Putna, mănăstirea Slatina, biserica Neagră din Brașov, biserica Sf. Nicolae din Șcheii Brașovului, primăria veche din Sibiu, hanul din Pîncota-Arad, catedrala romano-catolică din Alba Iulia, mănăstirea Polovragi, schitul Cotmeana, palatul Potlogi, fosta mănăstire Stelea din Tîrgoviște,

¹³ La aceste obiective ar trebui adăugate bisericile de lemn din Cuhea, Ieud, Plopiș, Șurdești, toate din Maramureș, de asemenea bisericile din Cizer și Petrindu-Cluj,

ca și alte zeci de biserici de lemn din diferite județe ale Transilvaniei.

mănăstirea Brîncoveni-Olt, mănăstirea Călușu-Olt, cula Racovița-Argeș, mănăstirea Tismana, cetatea orașului Tîrgu-Mureș. La această listă selectivă trebuie adăugată mănăstirea Văcărești, cel mai important ansamblu de arhitectură feudală din București, care, din toamna anului 1973, a fost destinată unor instituții de cultură, în care scop urmează să fie supusă unui complex proces de restaurare¹⁴.

În paralel cu lucrările de restaurare efectivă, se pregătesc în prezent proiectele pentru alte monumente reprezentative ale patrimoniului nostru cultural, la care șantierele vor fi deschise în viitorul apropiat: palatul Ghica-Tei din București, cazarma grănicerilor din Caransebeș, ansamblul Cetățuia din Brașov, ansamblul « Sugălete » din Bistrița-Năsăud, biserica Sf. Gheorghe din București, cetatea țărănească Drăușeni-jud. Brașov, castelul Criș-jud. Mureș, mănăstirea Mera-jud. Vrancea, biserica fostei mănăstiri Rîmeți-jud. Alba, vechea biserică ortodoxă din Hălmagiu-jud. Arad.

★

Dar, vorbindu-se despre activitatea de restaurare care s-a dezvoltat atât de impetuos în țara noastră în anii puterii populare, nu este îndestulător să fie avute în vedere numai aspectele de ordin cantitativ, oricît ar fi ele de impresionante. Este necesar să se evidențieze în primul rînd faptul că în activitatea generală a Direcției monumentelor istorice și de artă locul ocupat de cercetarea științifică este deosebit de important atât ca volum cît și ca factor orientativ.

Sumar prezentate, principalele fronturi de cercetare sînt următoarele:

a) Repertorierea științifică a tuturor monumentelor istorice din țara noastră cu întregul lor patrimoniu istoric și artistic. După repertorierea realizată în 1951–1955, Direcția monumentelor istorice a inițiat o nouă acțiune de inventariere, noua listă însumînd în prezent 6 456 monumente și centre istorice, ceea ce corespunde unui număr efectiv de peste 7 000 de monumente, în raport cu cele 4 360 de monumente ale repertoriului publicat în 1955.

În prezent, în afara listei de titluri, este gata elaborat un repertoriu comentat al monumentelor istorice înregistrate ca atare, repertoriu care urmează să fie publicat însoțit de ilustrația corespunzătoare.

Cu aceasta, operația de inventariere nu se poate considera încheiată. Începînd chiar din anul 1974 se va trece la întocmirea repertoriului analitic al monumentelor istorice, lucrare complexă și de vastă întindere a cărei totală finalizare este prevăzută pentru anul 1995¹⁵. În cadrul acestei acțiuni, se va lărgi sfera de inventariere a monumentelor, acordîndu-se o mai mare atenție edificiilor civile rurale și urbane, știind că actuala listă — deși mult mai largă — este departe de a cuprinde bogatul fond de arhitectură civilă din secolele XVIII–XX¹⁶. O campanie specială va trebui organizată pentru arhitectura populară supusă unui accelerat proces de transformare.

b) Cercetarea istorică și arheologică înțeleasă ca o etapă preliminară oricărei restaurări, în vederea stabilirii exacte a fazelor de construcție și pentru precizarea unor elemente reper (ca, de exemplu, nivelul de călcare originar). Cercetarea istorică și arheologică desfășurată în cadrul Direcției monumentelor istorice a fost în măsură să aducă importante

¹⁴ După terminarea restaurării, estimată pentru 1976, în cadrul vastului ansamblu de la Văcărești, urmează să fie instalat un muzeu de artă bisericească și un centru național de restaurare.

¹⁵ Prevăzută a se desfășura în campanii anuale, concentrate pe cîte un județ sau grup de județe, repertorierea analitică urmărește stringerea tuturor datelor de ordin istoric și artistic, fișarea inscripțiilor, inventarierea patrimoniului mobil aferent monumentelor, de asemenea culegerea întregului material toponimic și legendar privind monumentele istorice. Materialele repertoriate vor fi publi-

cate în volume separate pe județe.

De asemenea, pentru o rapidă folosire a informațiilor, este prevăzută și întocmirea unor fișe codificate care să permită memorizarea în ordinatele electronice.

¹⁶ Dacă la începutul secolului nostru calitatea de monument era atribuită de principiu tuturor edificiilor mai vechi de 1850, astăzi această graniță cronologică trebuie deplasată pînă către 1920, în unele cazuri chiar mai aproape de epoca noastră. De exemplu construcțiile realizate de arh. Horia Creangă trebuie, încă de acum, să beneficieze de o protecție specială.

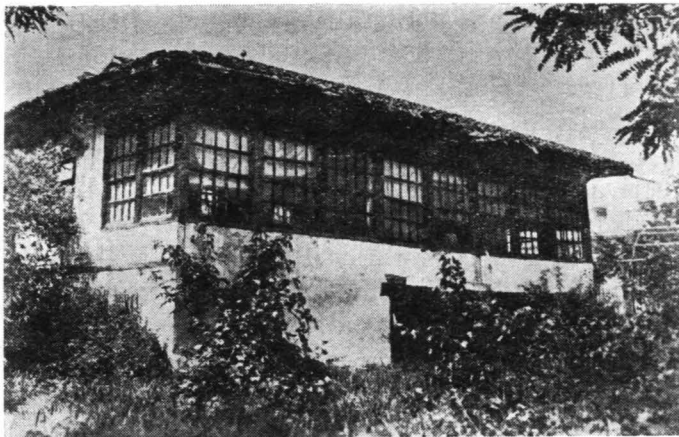


Fig. 6. — Casa Melic din București, situație anterioară restaurării.

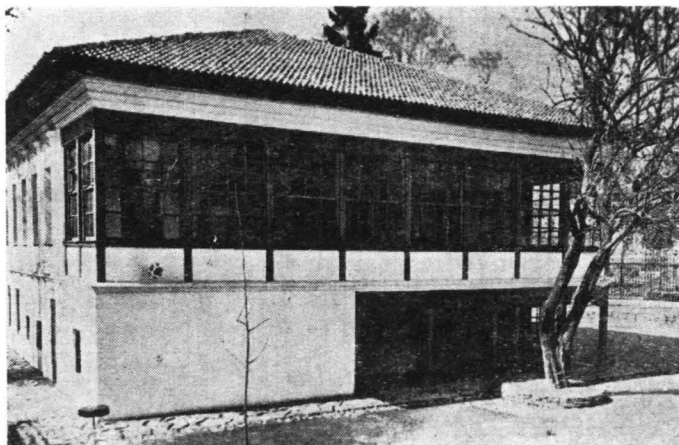


Fig. 8. — Casa Melic din București, vedere interioară după restaurare.

Fig. 7. — Casa Melic din București, stadiul actual după restaurarea din 1969–1971.

contribuții pentru mai buna cunoaștere a evului mediu românesc. Dintre cele mai semnificative descoperiri arheologice menționăm: prima biserică ctitorită de Ștefan cel Mare la Putna, cu plan triconc, biserica de lemn de la Voroneț, anterioară ctitoriei lui Ștefan cel Mare, prima biserică de la Șchei (sec. XIV–XV), biserica de lemn de la Comana (sec. XV), biserica lui Alexandru cel Bun de la Bistrița-Neamț, vechile biserici de la Brâncoveni-Olt, mănăstirea ortodoxă de la Voevozi-Bihor (sec. XII–XIII) etc ¹⁷.

c) Cercetarea de arhitectură se realizează atât ca obiectiv în sine, prin intermediul secției de cercetare, cât și ca fază preliminară restaurării unui monument. Cercetarea de parament, combinată cu cercetarea istorică, bazată pe documente scrise, stampe și fotografii poate conduce în unele cazuri la o radicală modificare a siluetei unui monument, prin revenirea la formele originale, cert demonstrate. În acest sens sînt semnificative restaurarea bisericii Radu Vodă din București la care a fost posibilă refacerea turelor și a decorului arhitectonic considerat dispărut, de asemenea restaurarea culei Racoviță-Argeș, la care devine posibilă reconstituirea înfățișării inițiale.

d) Deosebit de importantă este cercetarea privind tehnicile de construcție, analiza mortarelor, cercetarea metodelor de conservare a diferitelor materiale, de asemenea cercetarea problemelor aferente picturilor murale. În acest sens a fost creat un laborator de specialitate care, deși se află într-o fază incipientă, a reușit să furnizeze numeroase date prețioase restauratorilor, rezultatele cercetărilor fiind de pe acum deosebit de promițătoare.

★

¹⁷ Săpăturile arheologice efectuate de D.M.I.A. în anul 1972, în B.M.I., 1973, nr. 1, p. 74–75.

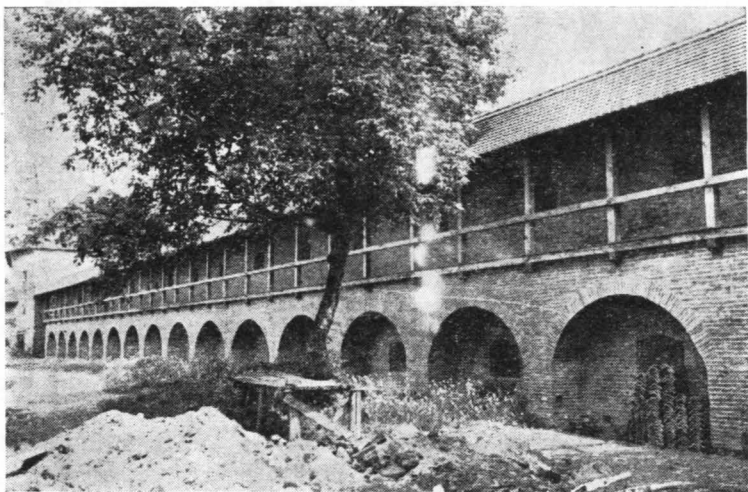
Fig. 9. — Tiparnița lui Dosoftei din Iași, în prezent Muzeul tiparului, stadiul actual după restaurarea din 1967–1969.



Fig. 10. — Cetatea din Tîrgu-Mureș, zid de incintă anterior restaurării.



Fig. 11. — Cetatea din Tîrgu-Mureș, zidul de incintă cu drumul de strajă restaurat (lucrare în curs).



Cele mai numeroase probleme ridicate în cadrul activității de conservare-restaurare sînt, așa cum era de așteptat, cele direct legate de lucrările pe monument. Practic, a restaura un monument înseamnă a răspunde unui stufos pachet de întrebări, unele de ordin general, vizînd concepția fundamentală a restauratorului, altele de detaliu dar cu urmări deloc negli-

jabile pentru opera de restaurare. În ultimul timp, în întreaga lume este din nou foarte fierbinte discuția în legătură cu metodele de restaurare aplicate la monumentele istorice.

După carta de la Atena, din 1934, «carta internațională asupra conservării și restaurării monumentelor», adoptată la Veneția în 1964, părea să statueze pentru multă vreme principiile fundamentale ale restaurării. În practică lucrurile nu au fost însă tot atât de clare, pentru că, așa cum avea să se demonstreze în curând, chiar cadrul fixat prin carta de la Veneția era prea larg, lăsând un prea mare drept de decizie unilaterală restauratorului.

În țara noastră, principiile unei bune restaurări fuseseră definite încă din 1904, de către Nicolae Iorga, care spunea:

«... monumentele vechi trebuie ținute în picioare, întărite și apărute bine <...> Sîntem datori să menținem, nu să cîrpinim, nu să facem la loc, nu să înnoim, să închipuim și să creăm. Oricine e slobod să facă o clădire nouă în stil vechi, dar să nu fie îngăduit a o ridica pe locul, pe ruinele unui vechi monument al țării»¹⁸ (sublinierea noastră). La rîndul său, N. Ghika-Budești, multă vreme arhitect șef al Comisiei monumentelor istorice, promova principiul «păstrarea și nimic mai mult»¹⁹. Treptat, în sînul colectivului de arhitecți de la Comisia monumentelor istorice s-a înrădăcinat convingerea că la o clădire trebuie să se păstreze tot ce este vechi și mai poate rezista timpului, să se respecte caracterul istoric și artistic al ei, fără să se prescrie stilul vreunei epoci și să se elimine numai părțile lipsite de importanță care strică armonia edificiului, a fost promovată teza că lucrările de restaurare trebuie să păstreze o mare discreție, respectînd tot ceea ce veacurile au așezat în ființa unui monument²⁰.

Poziția teoretică a arhitecților de la C.M.I. a fost concretizată prin excelențele restaurări efectuate în anii 1930–1940, restaurări care pot fi considerate printre cele mai bune din epoca respectivă la scară europeană. E vorba aici despre lucrările realizate la biserica Sf. Treime din Siret, la biserica Curtea Veche din București, la biserica mare a Coziei, la biserica Crețulescu din București, la biserica Rebegești-Mănăstirea (jud. Ilfov)²¹. Trebuie, totuși, spus că sănătoasele principii ale conservării nu au fost aplicate pînă la capăt, sechelele perioadei puriste fiind încă prezente atît pe plan teoretic cît și în practică. O anume voluptate a materialelor nude, voluptate lesne de explicat în ambianța artistică a secolului al XX-lea, a condus, în cazul multor lucrări, la îndepărtarea tencuielilor, chiar dacă era evident că monumentele au fost de la început tencuite și că în nici un caz paramentul rezultat din jocul materialelor de construcție nu era gîndit să rămînă aparent²².

În orice caz, dincolo de erorile comise, se poate afirma că bunele tradiții de restaurare, din școala creată de Comisiunea monumentelor istorice, au fost preluate de către arhitecții Direcției monumentelor istorice, experiența cîștigată fiind în mod substanțial nuanțată și îmbogățită. Într-un documentat articol bilanț -- cu prilejul a zece ani de activitate Direcția monumentelor istorice a prezentat modul în care a fost înțeleasă și aplicată carta de la Veneția, ca document orientativ în activitatea de restaurare²³.

Pot fi, într-adevăr, citate numeroase exemple de lucrări pe monumente la care principiile cartei de la Veneția au fost corect aplicate, ținîndu-se seama de faptul că prin acest

¹⁸ Nicolae Iorga, *Cum s-ar cuveni să se îngrijească monumentele istorice?*, în *Semănătorul*, 14 nov. 1904, p. 721–723. În legătură cu concepția lui Iorga privind restaurarea monumentelor istorice, a se vedea Liviu Ștefănescu, *Nicolae Iorga și monumentele istorice*, în *B.M.I.*, 1970, nr. 2, p. 12–17.

¹⁹ N. Ghika-Budești, *Cu privire la monumentele noastre istorice*, în *Lamură*, I, nr. 1, octombrie 1919, p. 43.

²⁰ Teodora Voinescu, *op. cit.*, p. 152; I.D. Ștefănescu, *Restaurarea monumentelor istorice*, în *Revista istorică română*, XIV, fasc. IV, 1945, p. 144.

²¹ La acest ultim monument este demnă de subliniat operația, foarte îndrăznească și totodată rară în practica mondială a restaurărilor și anume ridicarea pe verticală cu 2,50 m. a întregului edificiu. Inițiată de arh. Horia Teodoru, lucrarea s-a efectuat cu mijloace din cele mai simple

(cricuri), fără ca zidurile să prezinte un cit de mic proces de fisurare. Ridicarea pe verticală era obligatorie din cauza creșterii nivelului lacului Buftea.

²² Cităm ca exemplu cazul bisericii mănăstirii Tismana la care, prin îndepărtarea tencuielilor a fost pus în evidență un parament neregulat, dar care poate sensibiliza atenția artistică a contemporanilor. În prezent, pe baza expertizelor care au avut loc, se poate afirma că îndepărtarea tencuielilor a însemnat nu doar o falsificare a înfățișării monumentului ci și o gravă expunere a acestuia la umiditate, cu evidente și jalnice urmări pentru conservarea picturilor murale.

²³ Richard Bordenache și Victor Munteanu, *Criterii științifice în activitatea de restaurare a monumentelor istorice*, în *B.M.I.*, 1970, nr. 1, p. 6–10.



Fig. 12. — Biserica mănăstirii Secu (jud. Neamț), vedere anterioară restaurării.



Fig. 13. — Biserica mănăstirii Secu după restaurarea din 1966—1972. A fost îndepărtat pridvorașul vestic și au fost evidențiate cele două faze de construcție.

Fig. 14. — Biserica mănăstirii Putna, vedere dinaintea restaurării.

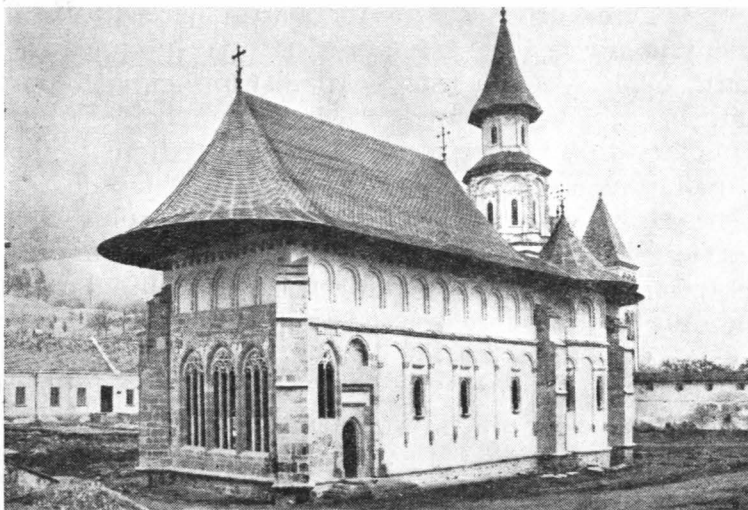


Fig. 15. — Biserica mănăstirii Putna, stadiul actual după restaurarea din 1968—1972.

document este așezată în prim plan *conservarea*, restaurarea fiind considerată « o operație ce trebuie să aibă îndeobște un caracter excepțional ».

În această perspectivă, atenta refacere a învelitorilor (Neamț, Humor, Moldovița, Sucevița, Hurez, Tismana etc.), îngrijita refacere a tencuielilor (Putna, Secu, Bistrița-Neamț,



Fig. 16. — Casa lui Udriște Năsturel de la Herești (jud. Ilfov), situație anterioară restaurării.



Fig. 17. — Casa lui Udriște Năsturel de la Herești, stadiul actual după restaurarea din 1964—1972.

Hurez etc.), scrupuloasa refacere a elementelor de piatră (biserica Sf. Mihail — Cluj, catedrala din Alba Iulia, Hurez etc.), ca și refacerea fidelă și cu respectarea tehnicii tradiționale a multor biserici de lemn sînt operații care se impun ca exemple, ele ilustrînd un autentic respect față de monumente.

Dimpotrivă este discutabilă și chiar reprobabilă încercarea de a moderniza un monument în dorința de a impune cu orice preț marca restauratorului. Este adevărat că prin carta de la Veneția este proclamat principiul: « orice lucrare de completare considerată indispensabilă va fi înțeleasă ca o compoziție arhitecturală și va trebui să poarte pecetea epocii noastre ». Dar acest principiu este limitat, chiar în concepția cartei, de recunoașterea caracterului excepțional al restaurării, de faptul că pe prim plan este așezată conservarea. Carta de la Veneția nu dă drept restauratorului să procedeze unilateral și nici nu statuează, într-o formă sau alta dreptul de decizie pe seama unei singure categorii de specialiști. Dimpotrivă, în chiar preambulul ei, carta promovează principiul responsabilității față de patrimoniul cultural care trebuie transmis nealterat generațiilor viitoare:

« Purtătoare a unui mesaj spiritual al trecutului, operele monumentale ale popoarelor rămîn, în zilele noastre, mărturia vie a tradițiilor lor seculare. Umanitatea, care pe zi ce trece, devine tot mai conștientă de unitatea valorilor umane, le consideră patrimoniu comun și se socotește solidar responsabilă de salvarea lor față de generațiile viitoare. Ea are datoria de a le transmite urmașilor cu toată bogata lor autenticitate » (sublinierea noastră).

În lumina acestor rînduri, este clar că, restaurarea nu poate deveni un pretext pentru a schimba incisiv înfățișarea unui monument, pentru a interveni asupra detaliilor autentice, pentru a moderniza cu forța tot ceea ce poate fi și trebuie conservat. Numai completările inevitabile, reclamate de nevoia de conservare, cer o tratare modernă, fără echivoc.

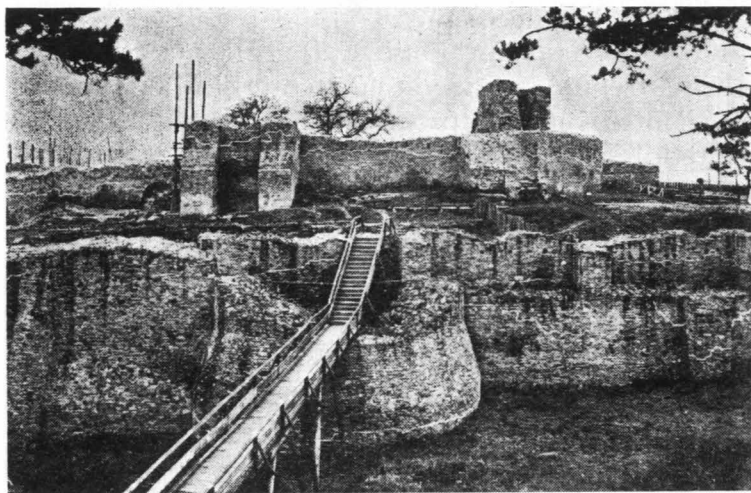


Fig. 18. — Cetatea de scaun din Suceava, monument în curs de consolidare și amenajare (linia albă care se vede pe ziduri marchează nivelul de la care au început lucrările de restaurare).



Fig. 19. — Biserica mănăstirii Galata-Iași, vedere după restaurarea din 1961–1971.

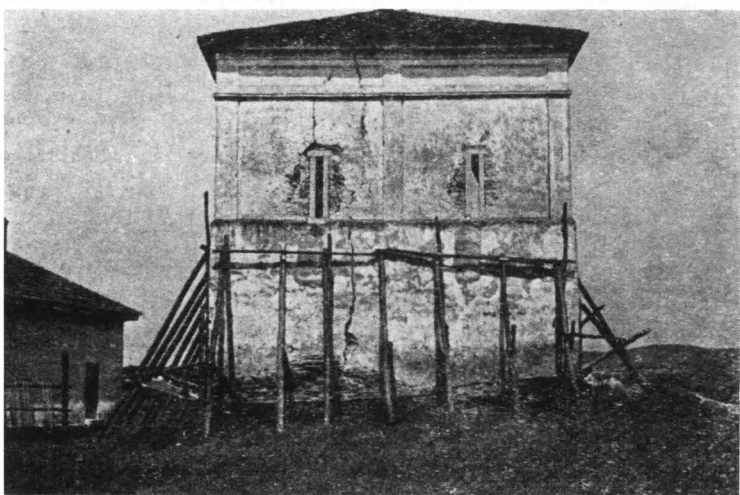
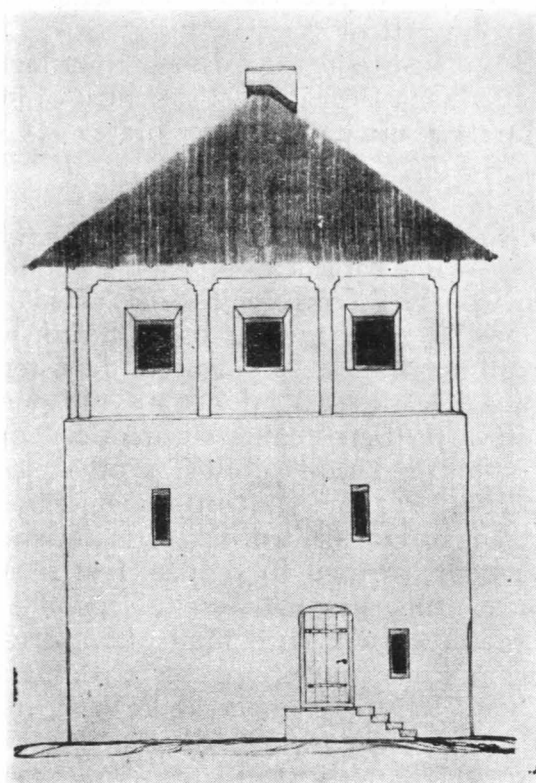


Fig. 20. — Cula Racoviță (jud. Argeș), vedere anterioară restaurării.

Fig. 21. — Cula Racoviță (jud. Argeș), silueta reconstituită a monumentului, așa cum va arăta după lucrările de restaurare în curs.



În acest sens trebuie citată soluția de sprijinire — cu contraforți liberi din beton armat — aplicată la consolidarea zidurilor de incintă la cetatea Cîlnic, de asemenea construcțiile de protecție realizate pentru mozaicul de la Constanța sau pentru ansamblul monastic rupestru de la Basarabi.

Pot fi citate și cazuri cînd schimbarea unei tîmplării putrede a ocazionat totala ei înlocuire cu o tîmplărie în forme moderne (din lemn sau din metal) ceea ce a schimbat

imediat expresia monumentului (Sucevița, Galata, Dragomirna) ²⁴. De asemenea pot fi citate cazuri când o tâmplărie autentică, decorată cu traforuri, a fost înlocuită sub argumentul că traforurile n-ar fi specifice arhitecturii românești (arhondaricul mănăstirii Secu). Dincolo de faptul că traforul este foarte răspândit în plastica arhitectonică populară, fiind prin excelență caracteristic tocmai zonei în care se află monumentul restaurat, chiar dacă ar fi fost vorba despre o excepție, conservarea sa era oricum necesară.

Așa cum s-a subliniat de curînd în lucrarea *Sauvons le visage de l'Europe*, principiul « primum non nocere » respectat de medicină trebuie considerat cu atenție și în fața monumentelor istorice ²⁵. Cu alte cuvinte orice intervenție în procesul conservării trebuie să evite aplicarea unor criterii de evaluare estetică subiectivă și să respecte integritatea monumentului la care se lucrează. Îndepărtarea unor părți de construcție prin simpla lor categorisire ca arhitectură de proastă calitate lasă cîmp liber oricăror intervenții și nu acesta este scopul urmărit de acțiunea de protecție a patrimoniului arhitectural care este, în esență, un patrimoniu cultural cu semnificație complexă, angajînd, deci o răspundere multiplă.

Cu atît mai grave sînt acele intervenții care, pornind tot de la criterii estetice subiective, nu numai că modifică expresia monumentelor dar le și expun unui nemilos proces de degradare. În continuarea tradiției puriste coroborată cu gustul specific secolului nostru pentru materialele aparente, mai multe monumente au suferit supliciul sfîntului Bartolomeu, fiind jupuite de tencuieli (Sucevița, Dragomirna, Moldovița, Neamț etc.). S-a uitat că tencuiala a jucat un important rol de fond pentru elementele de plastică monumentală — azi concurate ca efect de apareiajul foarte brutal de piatră brută —, s-a uitat că tencuiala este un protector ideal al materialelor de construcție care suportă cu greu acțiunea distructivă a agenților termici, atmosferici, meteorici. Un adevărat semnal de alarmă a fost tras de experții UNESCO care ne-au vizitat țara, îngrijorarea exprimată verbal fiind apoi concretizată într-un articol ²⁶.

Insistența cu care am tratat aceste probleme de principiu se explică nu numai prin actualitatea dezbaterii ci și pentru că în funcție de aceste probleme teoretice este direcționată întreaga activitate de restaurare.



Un capitol nou, propriu epocii noastre, privește acțiunea de restaurare și punere în valoare a centrelor istorice urbane și rurale. Direcția monumentelor istorice a încurajat opera de recuperare a ansamblurilor urbane de certă valoare istorică, în care scop a finanțat realizarea a peste 20 proiecte de sistematizare și asanare a vechilor orașe. Aflată încă într-o fază pregătitoare, acțiunea privind punerea în valoare a centrelor istorice cumulează, totuși, cîteva realizări demne de atenție. Vom cita în primul rînd exemplul orașului Sibiu unde, printr-o înțeleaptă politică a organelor locale, o bună parte a vechiului centru istoric (respectiv Piața mică) a fost asanată și redată circuitului comercial constituind azi un autentic pol magnetic pentru circulația turistică. În același timp, ediliile orașului au fost preocupați să realizeze un nou centru civic și administrativ, lucrare de proporții monumentale care va exprima din plin spiritul epocii noastre și capacitatea creatoare a arhitecților contemporani. Așadar nu o implantare forțată a arhitecturii moderne într-un centru istoric, ci o armonioasă conviețuire care potentează configurația istorică a întregului oraș Sibiu.

Rezultate remarcabile în opera de recuperare a centrului istoric au fost obținute în zona Curtea Veche din București. Mai multe străzi — odinioară condamnate demolării integrale — au fost redat folosinței comerciale și, în paralel, a fost adusă la lumină ruina

²⁴ Într-un recent articol, arh. Ioana Grigorescu motivează înlăturarea tâmplăriei de la Sucevița intrucit era « foarte greoaie, supărătoare » (I. Grigorescu, *Puncte de vedere pe marginea restaurării de la Sucevița*, în *Arhitectura*, 1973, nr. 4, p. 49, nota 31 bis). Chiar admitînd că tâmplăria găsită de restaurator era greoaie, nimic nu justifică modi-

ficarea structurală a tâmplăriei mergînd pînă la schimbarea expresiei monumentului.

²⁵ François Sorlin, Piero Gazzola, Raymond Lemaire, *Sauvons le visage de l'Europe*, Strassbourg, 1973, p. 91.

²⁶ Paul Philippot și Paolo Mora, *Problema tencuielilor în restaurarea monumentelor*, în *B.M.I.*, 1970, nr. 4, p. 66.

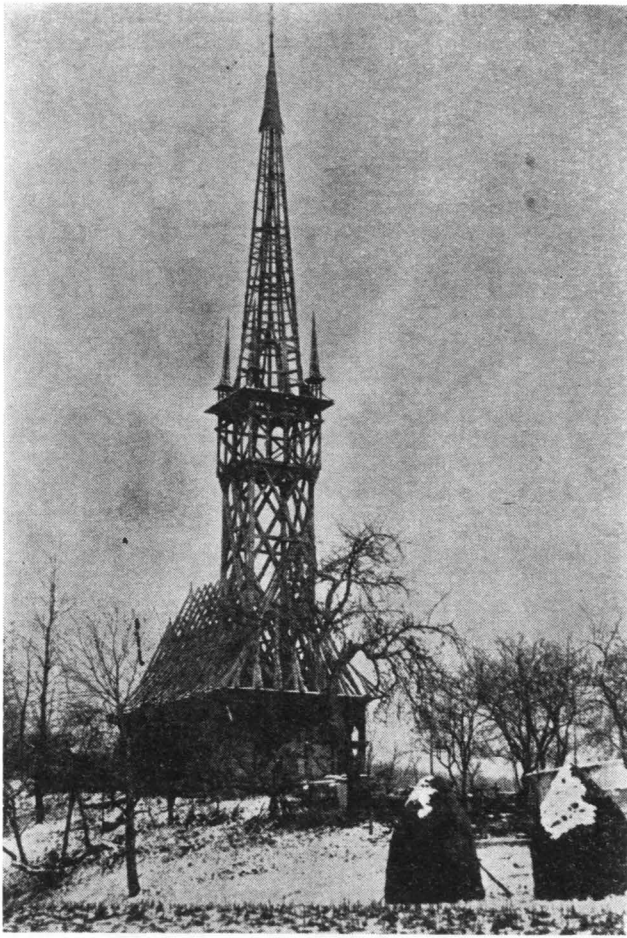


Fig. 22. — Biserica de lemn din Plopiș (jud. Maramureș) în timpul restaurării (1960—1961).

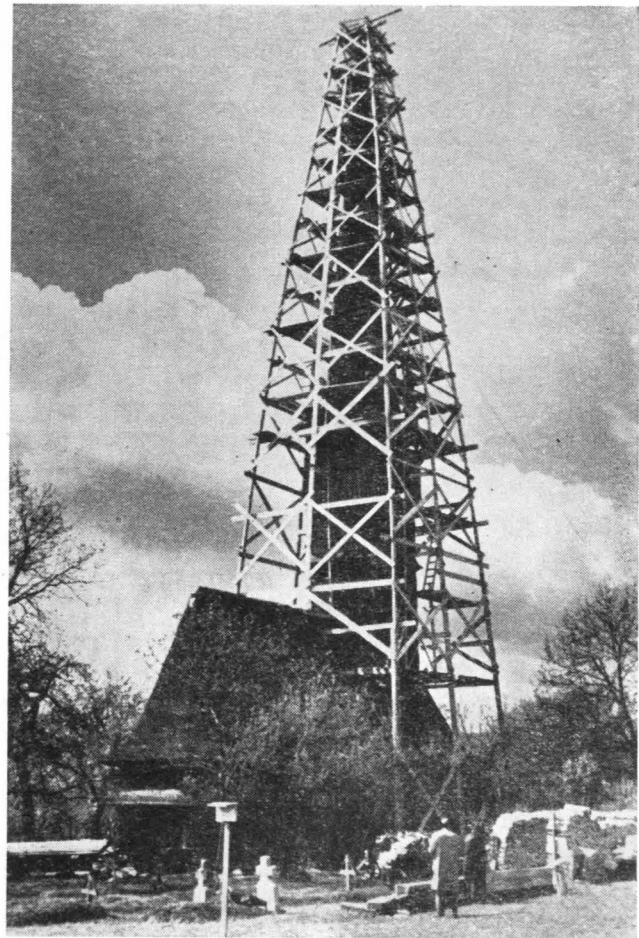


Fig. 23. — Biserica de lemn din Șurdești (jud. Maramureș) în timpul restaurării (1960).

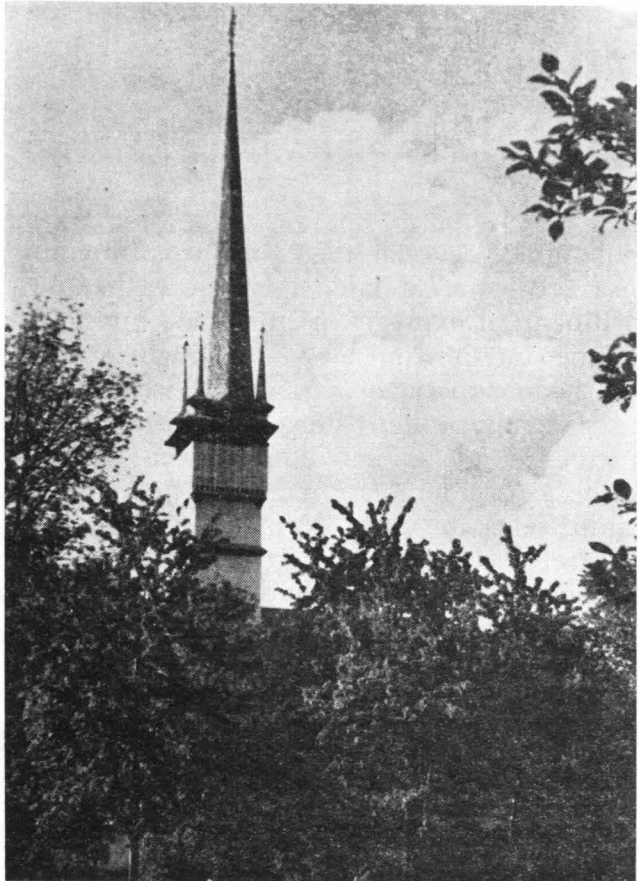


Fig. 24. — Biserica de lemn din Șurdești (jud. Maramureș) după restaurarea din 1960.

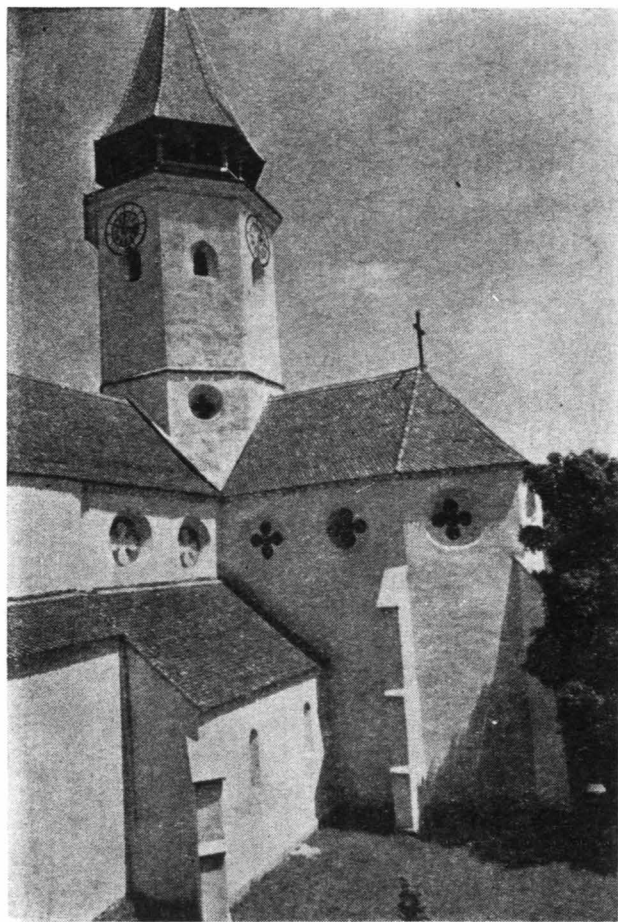
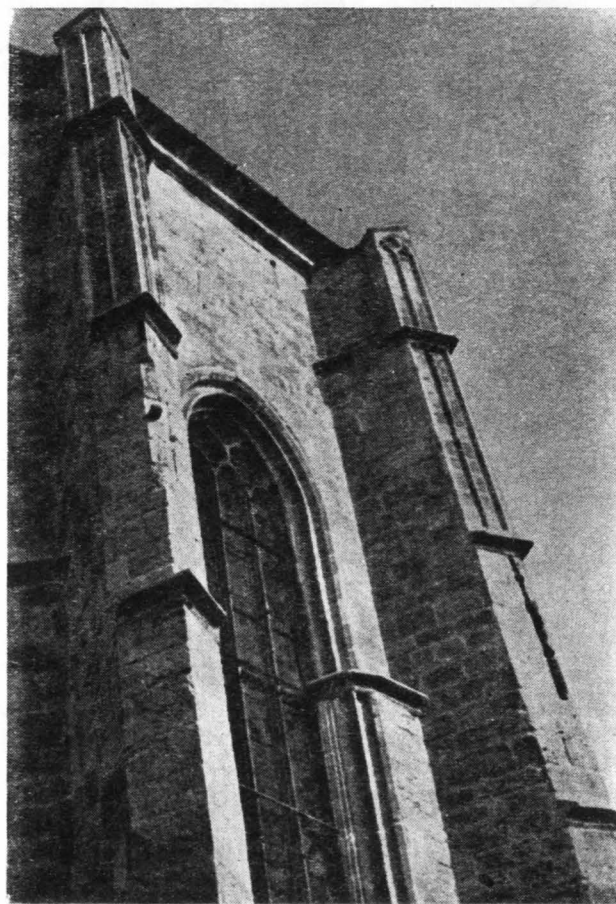


Fig. 26. — Biserica Sf. Mihail din Cluj, detaliu de fațadă după restaurarea din 1960—1964.

Fig. 25. — Biserica cetății țărănești din Prejmer (jud. Brașov) după restaurarea din 1960—1970.



palatului voievodal, devenită între timp un punct muzeistic de mare atracție, o adevărată fișă istorică a capitalei. Restaurarea hanului lui Manuc, urmată de asanarea hanului cu Tei a dinamizat expresia urbanistică a întregii zone pe care lucrările viitoare promit să o transforme într-un muzeu viu al Bucureștiului, oraș pe care incuria vechilor edili reușise să-l aducă în situația de a-și pierde istoria.

Sînt, desigur, și exemple negative, ca cele de la Tîrgu-Mureș, unde a fost spart frontul pieței centrale, ca cele de la Tulcea, unde a fost distrus vechiul bazar, sau ca cele de la Iași, unde a fost demolată, cu totul nejustificat, clădirea Academiei Mihăilene. Dar, în ultimul timp, se poate vorbi despre o constantă creștere a interesului pentru punerea în valoare a centrelor istorice, în acest sens recenta plenară a Uniunii arhitecților, ca și discuțiile care au avut loc în centrele județene, urmînd a juca un rol stimulator.

★

Ultimul punct al acestei treceri în revistă a activității de restaurare desfășurată în țara noastră privește picturile murale.

Fosta Comisie a monumentelor istorice încercase, în paralel cu restaurările de arhitectură, să restaureze și picturile murale, lucrările de la biserica Domnească din Curtea de Argeș fiind în acest sens încurajatoare. Din nefericire nu a fost constituit un adevărat atelier



Fig. 27. — Biserica fostei mănăstiri Humor (jud. Suceava). Figură de arhanghel din pridvor așa cum se vede la lumină normală.



Fig. 28. — Biserica fostei mănăstiri Humor (jud. Suceava). Aceeași figură de arhanghel din ilustrația precedentă văzută în lumină razantă (se citește cu claritate grava maladie: desprinderea peliculei de culoare).



◀ Fig. 29. — Biserica fostei mănăstiri Humor (jud. Suceava), lucrări de curățire și consolidare a picturii din gropniță (1972).

Fig. 30. — Biserica fostei mănăstiri Humor (jud. Suceava), consolidarea picturii de pe bolta pronaosului, zonă în care au avut loc întinse desprinderi de stratul suport (1972).



de restaurare, astfel că după război totul a trebuit să fie luat de la început. După mai multe încercări ocazionale²⁷, s-a trecut la organizarea unui atelier pentru restaurarea picturilor

²⁷ Este de observat că multă vreme Direcția monumentelor istorice a fost preocupată numai de partea de arhitectură a monumentelor, neglijând sau chiar condamnd

în unele cazuri (decizie luată la Secu dar, din fericire, oprită la timp) picturile murale.

murale, atelier care funcționează în directă colaborare cu Centrul internațional de restaurare UNESCO, cu sediul la Roma.

Primele rezultate din activitatea acestui atelier sînt deopotrivă încurajatoare dar și îngrijorătoare. Încurajator este faptul că lucrările efectuate deja la Humor, la Geoagiu de Sus, la Bistrița, la Strei, la Densuș etc., au dovedit posibilitatea rezolvării unor probleme dintre cele mai grele, tinerii restauratori vădînd și vocație și responsabilitate în munca lor. În același timp îngrijorează starea de gravă urgență în care se află multe, foarte multe picturi murale din țara noastră. Privite în lumină normală picturile murale de la Humor pot părea sănătoase, în realitate pelicula de culoare se desprinde de pe stratul suport, degradarea fiind iminentă. De asemenea sînt de semnalat numeroase desprinderi a stratului de frescă de pe zid (Humor, Moldovița, Bălinești etc.), pretutindeni fiind necesare urgente măsuri de consolidare.

Considerînd gravitatea acestor urgențe, a fost organizată o campanie pentru depistarea tuturor monumentelor bolnave și pentru întocmirea fișelor de sănătate care să permită o judicioasă programare a intervențiilor. În același timp, în colaborare cu Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » a fost inițiată pregătirea viitorilor restauratori, pentru a se asigura numărul de specialiști necesari acestei acțiuni de incalculabilă răspundere. Căci ce ar fi Voronețul sau Humorul fără podoaba picturilor murale ?

Similar, se pregătesc acum mijloacele pentru restaurarea întregului patrimoniu de artă aferent unui monument: sculptură, feronerie, mobilier. Totul în ideea că fiecare monument reprezintă o mărturie a istoriei poporului nostru, un document complex al geniului creator autohton, document pe care procesul de restaurare trebuie să-l păstreze nealterat în toată bogăția sa.



În perspectiva celor trei decenii care au trecut de la 23 August 1944, activitatea de restaurare din țara noastră impresionează prin ritmul impetuos de dezvoltare, prin complexitatea problemelor cu care este confruntată, prin constanta preocupare pentru asigurarea unor criterii și mijloace de o nedesmințită rigoare științifică.

Prin înalta veghe a Partidului Comunist Român, patrimoniul cultural național beneficiază de o protecție pe care nu a cunoscut-o niciodată în trecut, ponderea lucrărilor de restaurare crescînd în fiecare an, cu o sporită eficiență.

Mărturii concrete ale trecutului, monumentele istorice devin prin opera de restaurare și mărturii ale prezentului, ele vorbind despre grija pe care regimul socialist o poartă imensului bagaj de valori pe care l-au lăsat moștenire înaintașii, pe care noi înșine sîntem datori să-l lăsăm moștenire generațiilor viitoare.

În acest bărbătesc dialog cu istoria se poate descifra, o dată mai mult, substanța profund umanistă a regimului socialist, gîndul înalt despre responsabilitatea istorică pe care Partidul Comunist Român a știut să-l inculce în conștiința fiecărui cetățean.

LA RESTAURATION DES MONUMENTS HISTORIQUES CONSIDÉRÉE DANS LA PERSPECTIVE DES TROIS DERNIÈRES DÉCENNIES D'ACTIVITÉ

Résumé

Au cours des trois décennies qui se sont écoulées depuis la Libération de notre patrie, englobée dans l'effort de réévaluation du patrimoine culturel national, l'action de restauration des monuments historiques a été, constamment, dans le centre de nos préoccupa-

tions. De fait, la restauration des monuments historiques peut se prévaloir en Roumanie d'une tradition de longue date, des personnalités aussi illustres que Nicolae Iorga, Gheorghe Balș, Nicolae Ghika-Budești ayant apporté leur contribution pour réaliser la politique de restauration.

Après le 23 Août 1944, en dépit d'une situation économique difficile à laquelle notre pays s'est vu obligé de faire face, le régime de démocratie populaire a alloué les fonds nécessaires à la continuation des travaux de restauration, en constituant aussi un organisme spécial, notamment la Direction des Monuments Historiques. On a commencé par effectuer d'importants travaux scientifiques, d'abord un répertoire général des monuments historiques, ainsi que des recherches archéologiques, destinées non seulement à assurer une connaissance plus approfondie des monuments, mais aussi à reconstituer des étapes évolutives, afin que les restaurations puissent mettre en évidence l'expression intégrale de ces monuments.

Un aspect de première importance des travaux de restauration est constitué par le fait que les fonds ont été alloués sans discrimination, un soin égal étant accordé aux monuments roumains et à ceux appartenant aux nationalités cohabitantes – Magyars, Allemands, Serbes, etc.

Le chiffre des restaurations est fort élevé, de sorte que jusqu'à ce jour, la plupart des monuments de haute valeur historique peuvent être pratiquement considérés comme restaurés. Les travaux de restauration ont été guidés par le principe de la conservation des éléments authentiques et par la préoccupation pour le respect des formes originales avec un caractère prépondérant.

Considérée dans son ensemble, l'activité de restauration de notre pays exprime non seulement une compréhension lucide des valeurs historiques, mais aussi la substance humaniste de la politique de notre État socialiste, qui apprécie chaque témoignage de l'effort créateur dans la perspective historique.

TENDINȚE ÎN ARTA MONUMENTALĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

de MIRCEA GROZDEA

I

De artă monumentală, în adevăratul înțeles al cuvîntului, în România modernă se poate vorbi de aproximativ un sfert de secol. E drept că, încă de la finele veacului al XIX-lea, reprezentanți de frunte ai școlii românești de artă au lucrat în acest domeniu, au pictat fresce și ansambluri monumentale al secco — și nu numai cu caracter religios —, au ridicat monumente și statui. Dar statul nu a cunoscut o politică proprie pentru a sprijini arta de for public, inițiativele sale sau ale municipalităților fiind sporadice, neanimate de o concepție unitară. Dovada cea mai pertinentă o constituie neînțelegerea de care s-a lovit în opinia publică un artist cum e Constantin Brâncuși, cu prilejul realizării ansamblului de la Tg.-Jiu în 1938, una din rarele izbînzi ale artei monumentale românești în perioada interbelică, rămasă fără urmări.

Reluarea lucrărilor de artă monumentală în România se produce cam prin anii 1946–47, după o primă și sumară refacere a orașelor distruse. Dar comenzile statului, ale municipiilor și ale districtelor cresc repede și, astfel, după o acumulare progresivă în deceniul 1950–1960, se simte nevoia unei legislații proprii domeniului, cu consecințele reglementării comenzilor, a controlului calitativ din partea Ministerului Culturii și asociației artistice de specialitate dimpreună cu reprezentanții orașelor — edili și arhitecți. Sînt alocate fonduri periodice în mod permanent — anual —, se centralizează solicitările de lucrări, se organizează concursuri, selecții de machete, se formează cadre de artiști monumentaliști pregătiți în institutele de artă plastică din București și Cluj, se organizează colective de lucru în cadrul Uniunii artiștilor plastici. Odată cu sporirea numărului de lucrări monumentale încep să se observe, cam din anii 1962–1963, diferențieri sensibile de direcții artistice, tendințe decorative accentuate, influențe ale unor curente moderne europene și extraeuropene, concomitent cu diversificarea modalităților tehnice de tratare a lucrărilor (utilizări de materiale noi, prelucrarea modernă a unor materiale clasice etc.). Colaborarea artiștilor cu arhitecții, vechi deziderat, începe să se cristalizeze devenind, cîțiva ani mai tîrziu, o permanență impusă atît de cadrul legal al activității creației monumentale, cît și de necesitățile muncii de echipă, împrejurări care generează soluții noi ajungîndu-se la o veritabilă « modă » a artei de for public, mai ales a decorației monumentale. Într-un peisaj amplu, specific fazelor de eflorescență — în care elanul este însoțit de inexperiență, iar obiectivele sînt adeseori deasupra mijloacelor — încă intuite confuz —, se desfășoară în prezent o activitate la care iau parte în jur de două sute de artiști, printre cele mai cunoscute forțe și talente artistice, selectate din toate generațiile. Direcțiile principale — și desigur cele valabile — ale acestei activități, alcătuiesc interesul principal al articolului de față, și —

într-o mare măsură — ele reprezintă și alte domenii de creație plastică ce au o contingență fie cu arhitectura și, prin urmare, cu arta monumentală, fie cu tehnicile artelor plastice pasibile de a fi folosite în acest scop.

II

Tipul tradițional de artă monumentală ocupă încă un loc însemnat în creația artistică românească. Reprezentarea chipului uman, în interpretarea cea mai favorabilă funcției mnemotehnice a artei de for, specifică monumentului de tip clasic (transmis la noi prin intermediul școlii Europei Centrale și, mai ales, prin influența franceză; amintim popularitatea de care s-au bucurat printre artiștii români Rodin, Bourdelle, Maillol sau Despiaux, la școala cărora s-au format câțiva din maeștrii noștri) a rămas o problemă centrală în sculptura românească. Monumente ca acelea ce renunță la figurarea omului, cum e « Masa tăcerii » de la Tîrgu Jiu, constituie încă o raritate. Majoritatea artiștilor interpretează comenzi în limbajul tradițional, cunoscut publicului, pentru care figura omului — fie și numai simbolică, într-un ansamblu nefigurativ, — rămîne cheia înțelegerii unei lucrări. În acest context, nu e de mirare că statuile reprezentînd întregul făpturii umane — « figură plină » — ca și busturile, cu torace-soclu, fără brațe, alcătuiesc mai mult de jumătate din zestrea acumulată a statuarei monumentale românești, încadrîndu-se în canoanele de toți cunoscute și acceptate, cu riscul de a merita sfidarea aruncată de Brîncuși în 1937 « cadavrelor în redingotă ». Cu toate acestea, nu lipsesc interpretările îndrăznețe, multe mărginindu-se la o tratare romantică a capului, cu puternice accente lirice (privirea sau mobilitatea fiziognomică exprimată în detaliile mușchilor feței), altele folosind din plin efectele de lumină deliberat dorite, și pe care materialul le amplifică, în sfîrșit altele — din ce în ce mai rare — uzînd de adașuri literaturizante, ca de exemplu recuzită, draperii și alte reliefuri anexe, ilustrînd evenimentul său tîlmăcind privitorilor semnificația operei. Mai recentă — și răspîndită — este însă încercarea de a sintetiza realismul cu decorativul, care se traduce prin stilizări puternice, de obicei în materiale dure, prin eliminări de detalii descriptive și sacrificarea volumelor adiacente, adeseori printr-o supradimensionare, îndrăgită din ce în ce și necunoscută în trecut. Situate tot în fîgașul unor viziuni tradiționale, atari lucrări îndeplinesc adeseori o funcție de tranziție în evoluția gustului public, de la figurativul mimetic la cel decorativ, stilizat, sau mai departe, către non-figurativul geometric și chiar către cel informal. Și pe acest drum — adeseori plin de compromisuri, sau obsedat de teama demodării —, artistul se convinge că o sculptură monumentală contemporană trebuie în primul rînd să fie adecvată unei arhitecturi funcționale — sobră și riguroasă în limbajul ei — făcînd mai totdeauna probă de o anume răceală, de o « distanță » psihică față de public. De aceea, rarele exemple reprezentative pe care le reproducem — și care ilustrează cîteva remarcabile reușite în viziunea de tip tradițional — ne apar ca avînd prea puțină legătură cu ansamblul decorat, cu o individualitate care se întoarce la tipul clasic al sculpturii de parc.

În formele de artă monumentală bidimensională — pictură sau mozaic, decorație murală în genere — puterea tradiției scade. În primul rînd apare mai rar fresca — gen pe care arhitecții nu-l mai agreează, considerată anacronică, depășită și ca viziune și ca tehnică —, ceea ce obligă la soluții mai adecvate arhitecturii contemporane, printre care mozaicurile (din toate materialele) și reliefurile în beton turnat direct, colorat în cofraj, sînt în prezent utilizate pe o scară largă. În al doilea rînd, ilustrativismul secolelor precedente — cu interesante acumulări de descrieri detaliate, specifice picturii populare a bisericilor de țară (cu anecdotica savuroasă care ne-a lăsat în arta veacului al XVIII-lea — în Oltenia și Muntenia — un mare număr de imagini paretale deosebit de revelatorii pentru mentalitatea epocii) — a dispărut și din pictura laică, tot așa cum s-a atenuat și în fresca bisericească tradițională. Or, acest ilustrativism găsea în frescă un mijloc de expresie propriu concepției naive a meșterilor de biserică, multă vreme considerați dascălii artei monumentale românești, și a căror moștenire a fost în bună parte preluată și continuată de pictorii monumentaliști din prima jumătate a secolului al XX-lea, în aceeași viziune descriptivă, deși evoluată și

Fig. 1. — Nuni Dona, *Din trecutul Bucureștiului*, frescă, Primăria Municipiului București, 1969, detaliu.



proprie fiecărei individualități artistice (Costin Petrescu, Olga Greceanu, Cecilia Cutzescu Storck, Ștefan Constantinescu, Gheorghe Popescu etc.). O dată cu saturația de ilustrativ și cu înlocuirea treptată a anecdotei prin alegorii și simboluri era firesc ca fresca să fie înlocuită cu alte mijloace tehnice, mai puternice ca efect și mai durabile.

Pictura monumentală din România de astăzi cunoaște câteva exemple, demne de atenție, de opere care să conserve tradițiile artei monumentale clasice, lucrări în întregime realizate în interioare de instituții publice și având teme istorice sau literar-alegorice. Dintre aceste exemple, fresca «Trecutul Bucureștilor» de Nuni Dona, din care reproducem un fragment (fig. 1, 1970 — Palatul Primăriei Capitalei), reprezintă gustul pentru narativ al unei mari părți din publicul contemporan, rămas credincios lirismului cu iz istoric, chiar și în formele expresiei mai moderne.

Tot ca exemple de viziune tradițională în arta noastră de astăzi mai putem cita unele fântâni decorative, în care mozaicurile colorate se desfășoară pe vasca clasică (scoică, hemisferă sau forme vegetale), în reprezentări și simboluri (zodiacuri, semne ornamentale folclorice), și mare parte din tapiseriile monumentale ce se realizează pentru interioare de instituții, afirmând ca sursă principală de inspirație covorul popular de odinioară. Menținerea unor viziuni tradiționale în aceste două domenii ale decorației se explică în primul rând prin faptul că artiștii nu au epuizat încă resursele locale, nu au consumat multiplele ipostaze în lucrări finite, așa cum s-a petrecut bunăoară în sculptura monumentală sau în pictura murală. Așa se face că în prezent întâlnim la noi pe țesăturile de lână de mari dimensiuni semnele înscrise pe covoarele populare din principalele zone etnografice ale țării, de multe ori îmbogățite cu simboluri de aceeași origine folclorică, dar provenind din ornamentica altor ramuri de artă aplicată, coexistând cu tapiserii în care compoziția urmărește efecte de expresie sau strict decorative.

În genere, se poate spune însă că, în evoluția celor mai mulți din artiștii monumentaliști români, tradiția își păstrează încă un rol important, vizibil în special în lucrările lor din primii ani de activitate.

Una din tendințele înnoitoare cele mai interesante, afirmată de altfel la noi și în arta de șevalet a ultimelor decenii, este preocuparea pentru arta de expresie psihologică, înțeleasă, în sculptura monumentală, prin acuzarea trăsăturilor chipului omenesc, în scopul de a obține efecte-șoc: în special dramatismul evocator al stărilor lăuntrice de mare tensiune. Fie că impresia de dramă rezultă din dinamica formelor, din exagerarea unor elemente fiziologice sau de recuzită vestimentară, fie că prelucrarea corpului uman este rezultanta unui fin modelaj de suprafețe, cu nuanțe multiple în relief și în jocul de lumină al acestora,

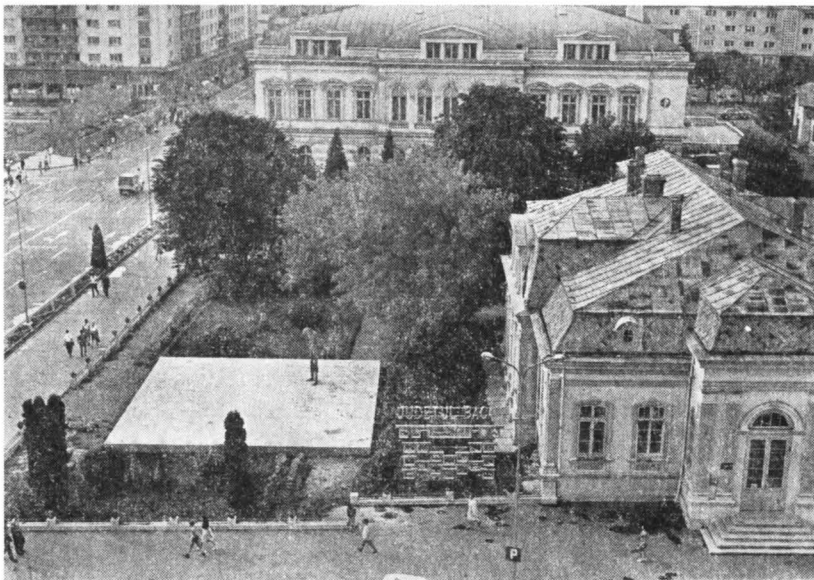


Fig. 2. — Constantin Popovici, *George Bacovia*, bronz, Bacău, 1971.



Fig. 3. — Paul Vasilescu, *Ion Andreescu*, bronz, Buzău, 1972.

care mai mult sugerează decît impun sensul dat de artist, viziunile citate, esențialmente figurative, așa cum le arată imaginile de monumente reproduse, rămîn în limitele tematice ale artei realiste cu conținut progresist. Desigur, statuia poetului simbolist George Bacovia (autor: Constantin Popovici, 1971, Bacău, fig. 2) ca și monumentul dedicat pictorului Ion Andreescu (autor: Paul Vasilescu, Buzău, 1972, fig. 3) *interpretează* personalitatea fiecăruia din cele două modele așa cum reiese ea din operă, de aceea rezonanța lor plastică pierde în mintea celor ce nu cunosc ponderea lor în cultura românească. Cu totul altul este efectul de expresie a Monumentului eroilor de la Moisei (Maramureș, — 1966, autor Vida Geza, fig. 4 a cărui forță de generalizare, universal valabilă, răspunde unor experiențe lăuntrice, traduse în mitica folclorului atît local, cît și pe alte meridiane, din Mexicul incas și aztec pînă în Africa neagră. Utilizarea îndrăzneață a lemnului în această lucrare (astăzi transpusă în piatră) a servit ca model altor încercări de plastică monumentală, fie în cadrul unor evocări de

Fig. 4. — Geza Vida, *Monumentul eroilor de la Moisei*, piatră, 1966.

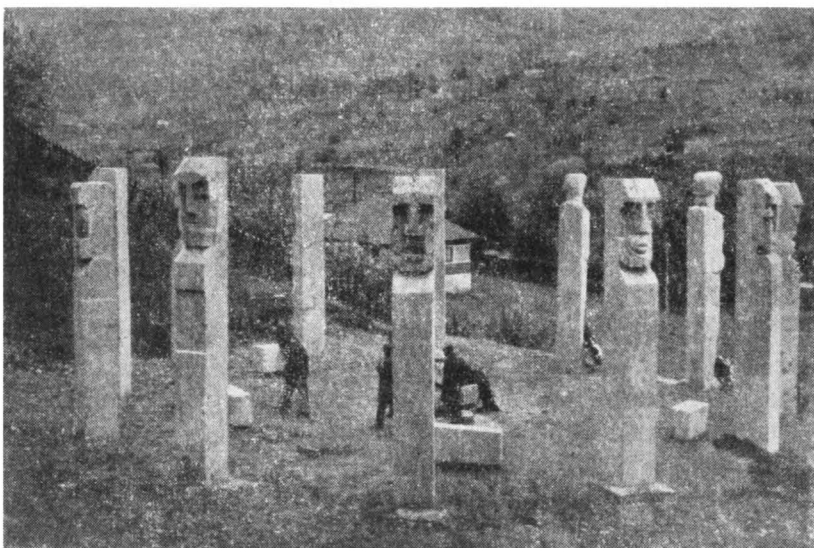
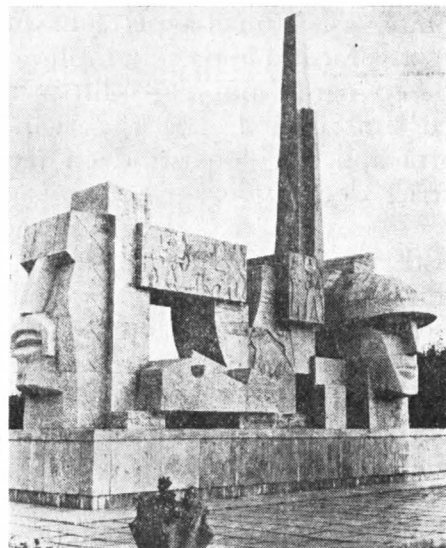


Fig. 5. — Geza Vida, *Monumentul Ostașului Român*, piatră, Carei. Foto R. Popper.



legende cu puternice stilizări umane, fie în compunerea unor ansambluri cu profil de expresionism decorativ. Din ultima tendință reproducem lucrarea sculptorului Gh. Iliescu-Călinești (fig. 6) expusă la pavilionul românesc al Bienalei de la Veneția în 1972 — astăzi definitiv amplasată pe litoralul românesc al Mării Negre, în tabăra internațională de studenți de la Costinești — exemplu specific pentru căutările de reînnoire și transfigurare a vechii sculpturi naționale în lemn.

Rar întâlnite în pictura monumentală, tendințele expresioniste sînt mai totdeauna temperate de un decorativism care ține, pe de o parte, de lirismul tradițional al picturii noastre, pe de altă parte, de un anume echilibru al raporturilor cromatice, propriu temperamentului latin. Uneori, expresia căutată de artist se realizează prin dinamizarea compoziției, printr-o geometrie alertă, de diagonale, pe care fragmentele de mozaic reușesc să le mențină într-o organizare stabilă, ca în exemplul panoului monumental exterior de la baza sportivă din Ploiești, lucrare a colectivului format din O. Paștina, I. Hoefflich și P. Popovici (fig. 7). Alteori — ca în mozaicul executat pe fațada școlii din cartierul Ploiești-Nord de către pictorul Ion Nicodim sau în tapiseriile aceluiași din anii 1964 — 1968 —, avem de-a face cu un expresionism grafic propriu-zis, cu puternice efecte de arabesc în compoziție și de culoare, amintind de viziunea lui Jean Lurçat, de semnificația și spectaculozitatea lucrărilor acestuia. În arta monumentală practică de Nicodim, spațiul decorat supune restul ansamblului. Prin prețiozitatea execuției care atrage ochiul, făcîndu-l să uite de un eventual interes ce l-ar putea acorda arhitecturii, artistul își concentrează toate forțele pentru a frapa privitorul,

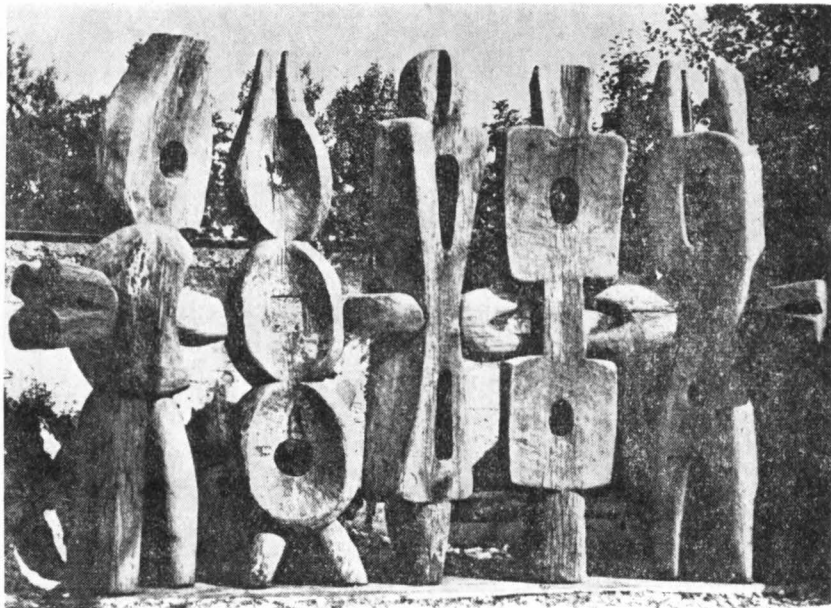


Fig. 6. — Gheorghe Iliescu-Călinești, *Compoziție monumentală*, lemn, Tabăra U.T.C. Costinești, 1971.

nu violentîndu-i obișnuința, ci înnobilîndu-și motivul prin toate mijloacele de care poate dispune într-un limbaj de artă desfășurat pe două dimensiuni și bazat în primul rînd pe linie și culoare.

Față de tendințele expresioniste — încă timide în pictură și puțin numeroase în sculptură —, tendințele decorative se afirmă în toate ramurile artei monumentale, susținute în primul rînd de arhitectura contemporană funcțională, exprimată la noi ca și în majoritatea țărilor europene, în forme geometrice. Apare evidentă necesitatea acordării decorului cu ansamblul, sublinierea construcției prin elemente estetice de aceeași proveniență materială și același stil arhitectural. Din această cauză, numeroase ansambluri construite în ultimul deceniu în România au fost decorate chiar de arhitecți, sau, mai precis, construcția s-a îmbogățit dintru început cu elementele decorative, executate în betonul universal admis ca material al secolului. Excepțiile au constituit însă fericite prilejuri de întâlnire ale intențiilor și ale rezolvării comune, între plasticieni și arhitecți, precum și de reînnoire radicală a con-

cepției tradiționale despre arta monumentală, noțiune care se estompează progresiv, înlocuită în final printr-un concept mult mai lax — acela de «decorație monumentală», la rîndul său extins la sfere noi prin termenul nou de «ambient».

Artă tridimensională, sculptura a fost cea mai favorizată de această evoluție. Sculptorul monumetalist de astăzi este în primul rînd un creator de «forme» — cu sau fără sens

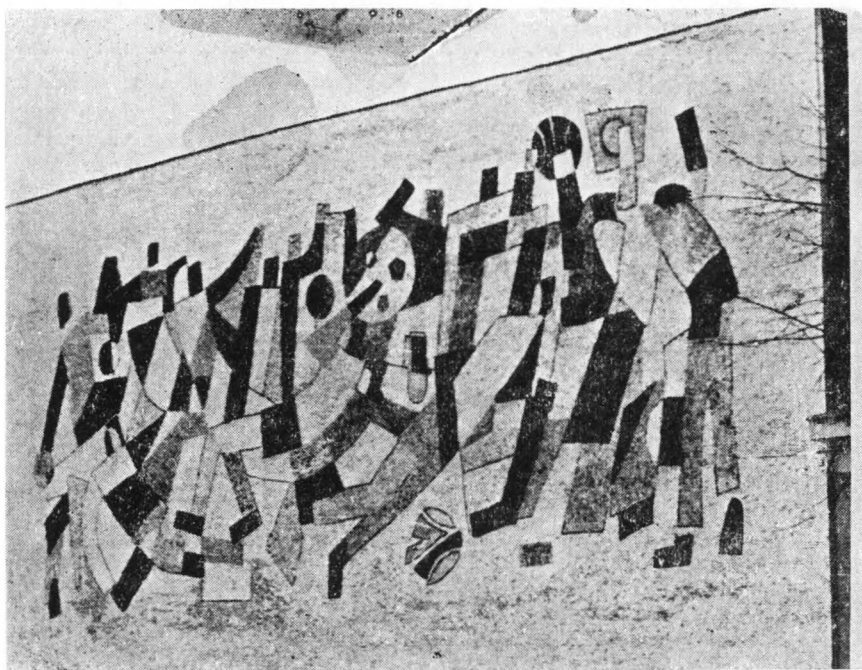


Fig. 7. — Ovidiu Paștina, Ion Hoefflich, Petru Popovici, mozaic de piatră, perete exterior, Liceul «I.L. Caragiale», Ploiești, 1972.

literar, dar constituind întotdeauna o articulație firească a ansamblului decorat. Astfel, în noile orașe românești sau în cartierele noi din vechile centre, au apărut coloane de piatră, uneori prevăzute cu reliefuri, stâlpi de beton cu funcții decorative, grupuri de elemente geometrice din ceramică sau piatră, avînd același rol ca peisajele cu ruine artificiale din barocul princiar al secolului al XVIII-lea, obeliscuri comemorative, de multe ori în forme care amintesc structuri populare străvechi etc. O extindere nebănuită vădește decorația în beton «direct din cofraj», întîlnită mai ales la construcțiile estivale de pe litoralul românesc (Costinești, de pildă) și care a permis experiențe deosebit de interesante și novatorii ! Pereți drepți sau curbi, decorați pe amb.le fețe, cu funcție de paravane contra vîntului, elemente stilizate sugerînd forme vegetale, fîntîni — surse de apă — căzînd în bazine și oglinzi sau pînze orizontale lichide, toate executate în beton alb sau cenușiu. Metalul de tradiție — bronzul — nu și-a pierdut rolul în această nouă sculptură decorativă. Începînd cu stilizările de păsări — uneori schematizate pînă la abstract sau pînă la simpla agitație a spațiului fără similitudini concrete — și sfîrșind cu forme alegorice, de sugestie poetică (vezi «Fluturi» de George Apostu, 1972, Costinești, bronz, fig. 8), materialul clasic de statui și monumente reușește să confere forme noblețe gravă a lucrului creat pentru eternitate. Dar cea mai specifică direcție în sculptura decorativ-monumentală din România de astăzi, și poate cea mai valoroasă, o constituie reluarea tradiției populare în lemn și transfigurarea ei într-o formă de artă modernă, originală și viguroasă. Am cita ca exemple în ilustrarea acestui articol compozițiile sculptorilor Ovidiu Maitec (în Parcul Palatului Televiziunii din București, 1971, fig. 9) și Gh. Iliescu-Călinești (la tabăra internațională de la Costinești, 1970, fig. 6) atît pentru funcția ce îndeplinesc în decorarea spațiului de amplasare, cît și pentru capacitatea lor de expresie. Există însă un mare număr de artiști — cei mai mulți tineri — care au îmbrățișat sculptura decorativă în lemn cu adevărată patimă, capabilă să reînnoiască radical nu numai domeniul relativ restrîns ca aplicație al lemnului, dar și orientarea principală a gîndirii sculpturii noastre de astăzi (vezi lucrarea lui Florin Codre, 1972, fig. 10). Nu toți aceștia

speculează prețiozitățile de fibră ale esențelor locale — ca nucul, teiul sau (din ce în ce mai rarele) rădăcini de tisă — obținând efecte deosebit de nuanțate, dar cunoscute din istoria bogată a evului mediu european, ca și din arta țărilor afro-asiatice. Majoritatea apreciază lemnul ca pe un material viu, nesupus și capabil deseori să conducă mîna artistului spre soluții nedorite, nebănuite, — soluții care, definitive, întregesc peisajul natural al parcurilor, cu o degajare și o siguranță necunoscută altor tehnici, și fuzionează cu decorul vegetal, verde, de toate nuanțele, pînă la brunurile toamnei — într-o sinteză organică, atrăgătoare și indestructibilă. Forța de adaptare a lemnului s-a impus și în decorația monumentală de interior deși rezumată în prezent în țara noastră la unele lucrări de mici proporții cu aspecte mai mult de plastică mică, mobilă. Evoluția actuală indică o proliferare a lucrărilor de acest gen și o posibilă « școală națională », pentru care entuziaștii ei nu uită să-i postuleze ca precursori pe meșterii populari din Transilvania și pe Constantin Brîncuși. Dincolo de acest legitim entuziasm local, reținem valoarea decorativă a lemnului, prețios și susceptibil de rezolvări nuanțate, precum și capacitatea sa de nobilă adaptare unei arhitecturi pentru toți prea rece și obligată să facă apel la alte surse de căldură.

În pictura monumentală, tendințele decorative s-au dezvoltat cu predilecție în mozaicuri, pe suprafețe exterioare de mari dimensiuni. Rezolvările sînt diferite, dar tendința rămîne aceeași: cea de a rupe monotonia unei arhitecturi lineare, generalizatoare, cu prea puține elemente de surpriză, dar de a nu distona cu ansamblul, a nu « sparge » peretele decorat, ci a-i găsi o așezare firească în configurația generală de forme și culori. De multe ori aceste obiective nu au fost atinse, fie din cauza unui individualism excesiv al artistului, fie din cauza temei cerute de beneficiar și proiectant. Este cazul cu unele mozaicuri figurative de mari proporții, cu teme narative, ce nu se pretau la stilul clădirii; dar există altele în care reușita — indiferent de viziunea artistică, figurativă sau abstractă, și de materia policromă sau în două tonuri sobre, cele mai adeseori alb-negru — marchează izbînda nu atît a unui artist sau arhitect ci a unui nou filon artistic. Într-adevăr, mozaicul în România este cunoscut din antichitatea greco-romană și după un mileniu de absență în rare exemple de biserici medievale. Reluarea acestui gen se petrece abia la începutul secolului al XX-lea, cu materiale de import, de obicei sticlă de Murano. Este meritul artiștilor contemporani de a fi încercat — mai întîi cu ceramica glazurată (experiență repede abandonată, din cauza friabilității materialului) și apoi cu pietre de extracție locală (marmură, calcar ocru, piatră roșie, bazalt ș.a.) — revigorarea unui gen de pictură murală universal prețuită și care se poate foarte bine adapta cerințelor arhitecturii moderne. Cele cîteva exemple pe care le-am reprodus în imagine — diferite ca viziune artistică și rol funcțional în ansamblurile decorate — sînt rezolvate din punct de vedere tehnologic în același mod, folosindu-se fragmente de piatră dură, de mici dimensiuni, cu denivelări pronunțate, care oferă în final peretelui un aspect rugos, similar unei stînci, de efect la exterior, în lumina egală a zilei, și de o certă valoare de inducție psihologică, lirică, în interioarele reci de instituții (holuri, case de scări etc.). În multe din mozaicurile realizate în ultimii ani în orașele românești, artiștii au introdus simboluri sau elemente individualizante pentru orașul, regiunea sau chiar imobilul decorat. În general, acestea s-au integrat în spațiul destinat, fără să apară ca aplicate, și chiar contribuind la o oarecare culoare locală, așa cum este, de exemplu, marele mozaic executat de Constantin Crăciun, Paul Gherasim, Mircea Velea și Constantin Berdilă pe una din fațadele casei de cultură din Suceava, lucrare de concepție abstract-lirică și de pretențioasă viziune modernă față de mijloacele cu care s-a lucrat. Fericită ca problematică este tapiseria pictorială cartonieră contemporană, care în această tehnică s-au putut desfășura în liniște pe mari suprafețe, izbutind să ne ofere cîteva tapiserii cu puternice valențe decorative, de certă pondere, atît prin rezolvarea lor plastică (policromie obținută cu ajutorul unor rafinate nuanțe de coloranți pentru lînă, vechii coloranți naturali ai covorului țărănesc, și de o compoziție amplă, aerisită și generoasă în desfășurarea ornamenticii vegetale, simbolice sau pur și simplu abstracte), cît și prin efortul cerut de proporțiile lucrărilor.

Coexistînd cu cele două noi și mari direcții estetice ale artei monumentale contemporane din România — expresionismul și decorativismul — întîlnim și unele tendințe izolate, îmbrățișate mai rar de artiști sau de multe ori legate de personalitatea și viziunea

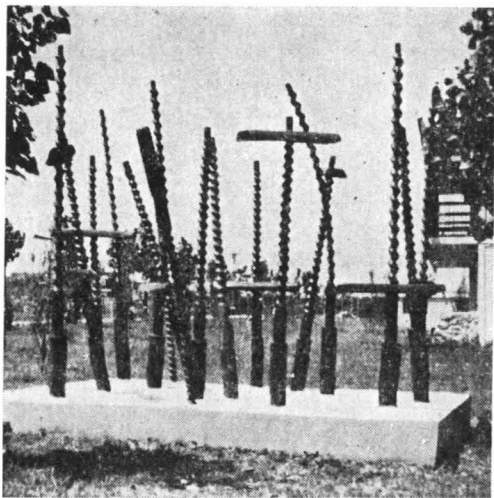


Fig. 8. — George Apostu, *Fluturi*, bronz, Tabăra U.T.C. Costinești, 1972.

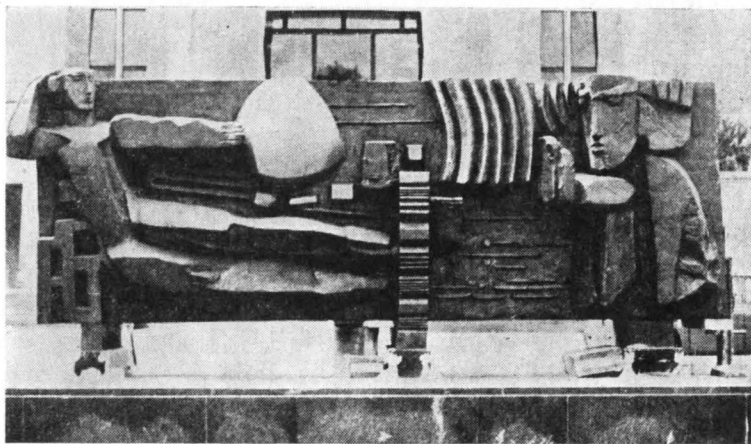


Fig. 9. — Ovidiu Maitec, *Compoziție*, bronz, Televiziunea română, București, 1971.

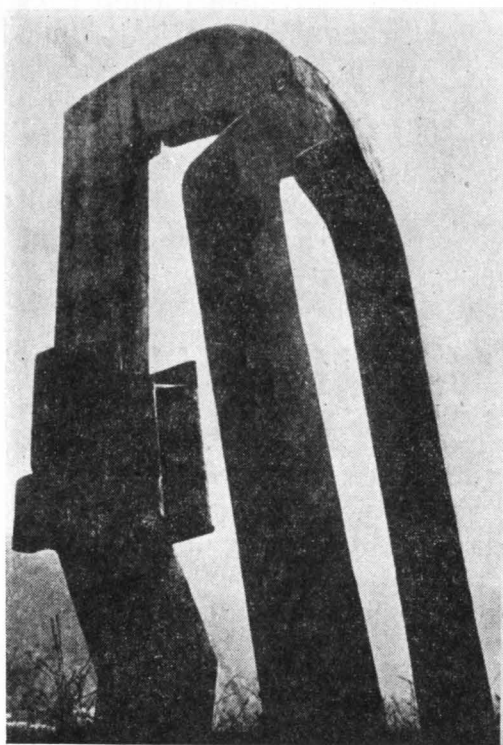


Fig. 10. — Florin Codre, *Omagiu*, fier brumat, Uzinele « Steagul Roșu », Brașov, 1972.

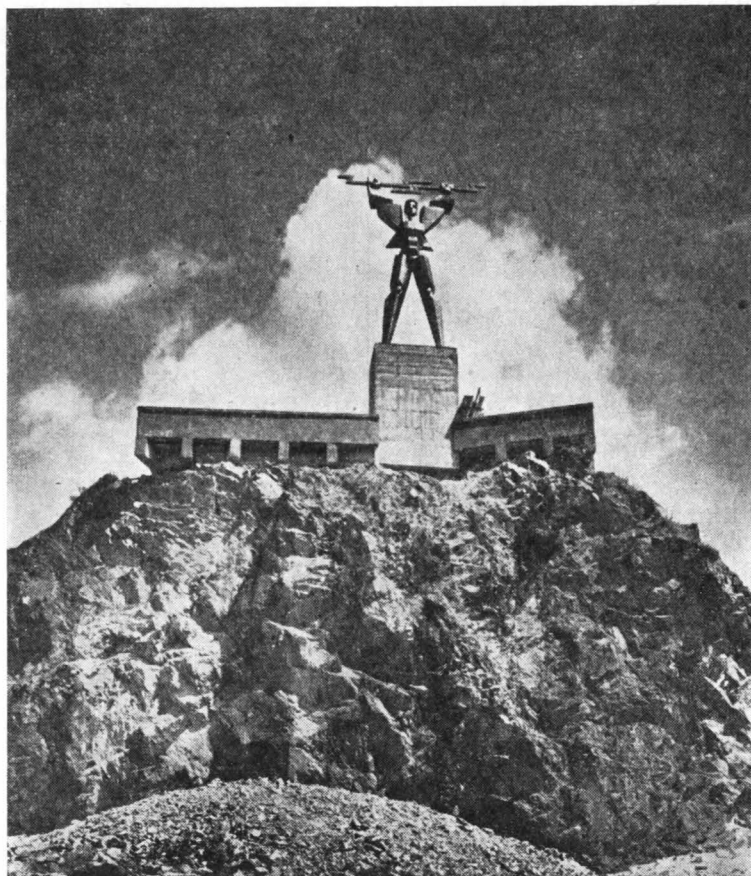


Fig. 11. — Constantin Popovici, *Electricitate*, oțel inoxidabil, Barajul Vidraru, Argeș, 1971. Foto N. Săndulescu.

de șevalet a unui. Așa este, de pildă, atracția pentru arta fantastică, de la simpla ilustrație de basm, etalată pe perete în frescă, pînă la imagini de descendență suprarealistă de proporție monumentală: astfel, întîlnim cîteva atare experiențe de real interes artistic. Am reprodus numai unul din panourile în ulei pe pînză maruflată, realizate la Universitatea din Iași în



Fig. 12. — Anton Eberwein, *Steag*, beton, Tabăra U.T.C. Costinești, 1972.

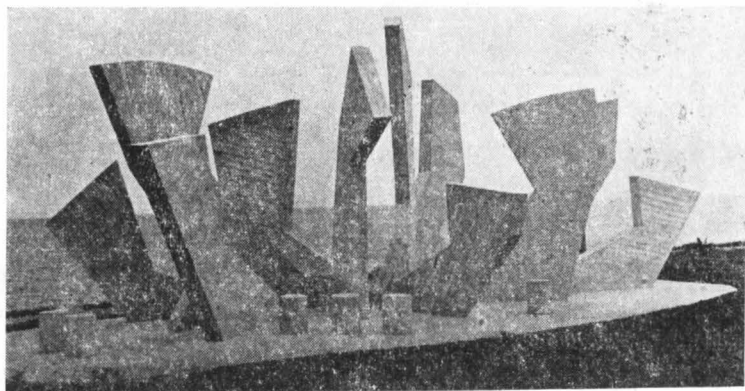


Fig. 13. — Eugen Patraș, *Floare*, ciment alb, Tabăra U.T.C. Costinești, 1972.

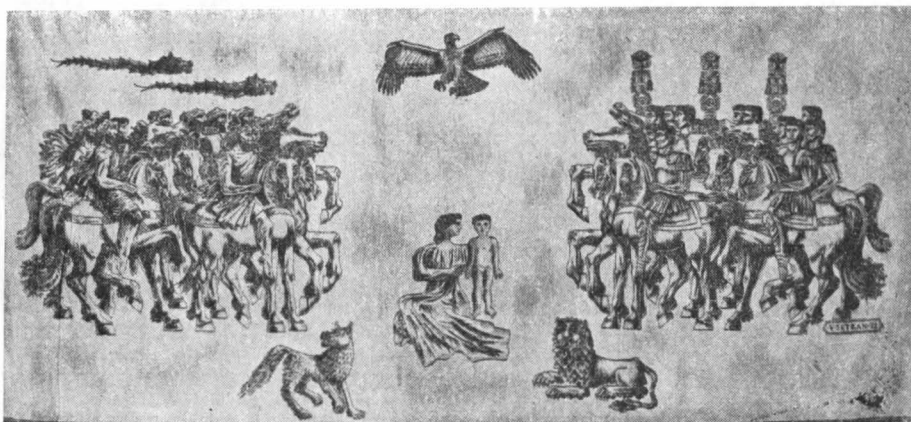


Fig. 14. — Vladimir Șetran, *Nașterea poporului român*, tapiserie lână, 1972.

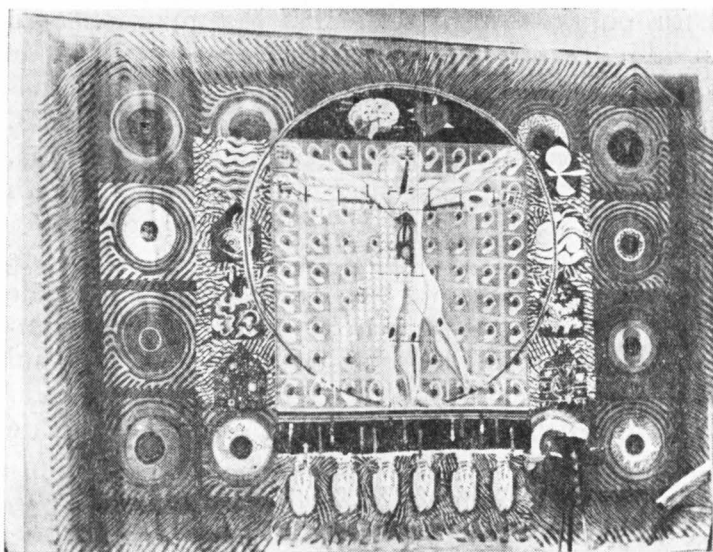


Fig. 15. — Ion Nicodim, *Omul*, tapiserie lână, 1972.

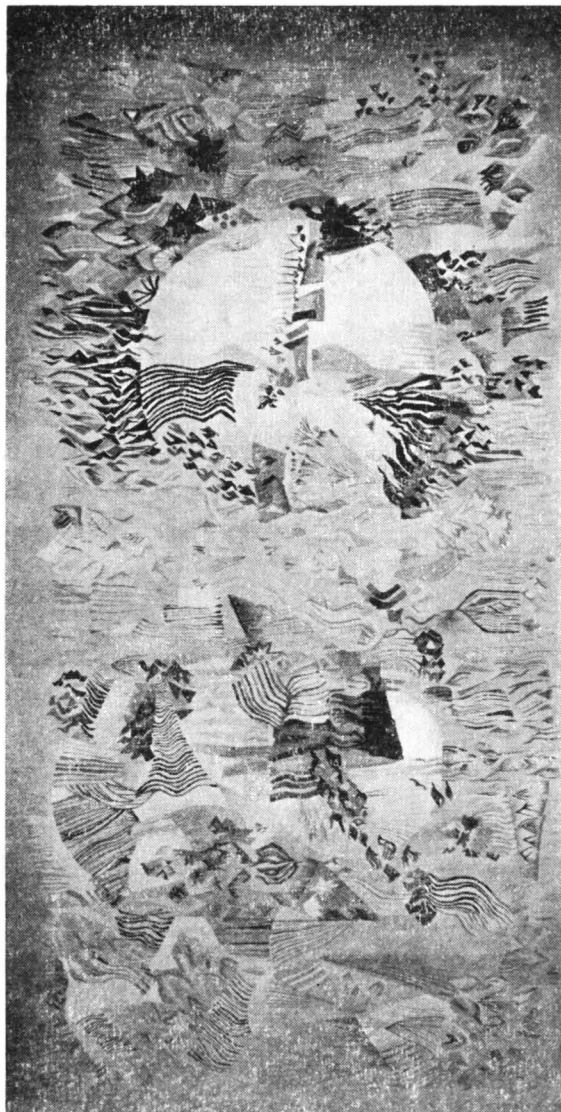
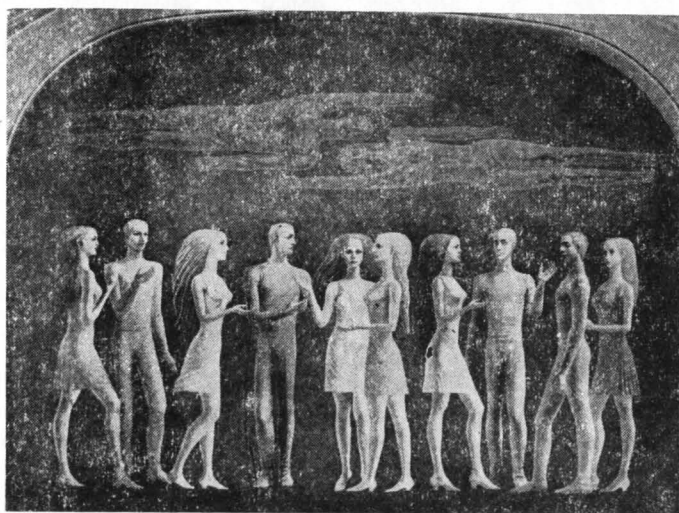


Fig. 16. — Maria Blendea, tapiserie din ciclul *Anotimpurile*, lină, Muzeul de artă din Oradea, 1971.

Fig. 17. — Sabin Bălașa, *Tinerețe*, ulei pe pânză maruflată, Universitatea « A.I. Cuza », Iași 1969.



1969 (fig. 17) de către pictorul Sabin Bălașa, ca exemplu de viziune descinsă din suprealism, cu valoare de evocare, apărînd ca o stranie, tulburătoare sursă de sugestie pentru privitori, în atmosfera ireală pe care o creează.

Tot numai sporadic, întîlnim unele eforturi de realizare a artei ambientale, în care orice noțiune tradițională despre arta de for public se topește, făcînd loc unei concepții libere, deschise tuturor inovațiilor și fanteziilor, manifestate deopotrivă de arhitecți și de plasticieni. Pe această linie, cel mai îndrăzneț exemplu îl constituie desigur tabăra internațională de studenți de la Costinești (litoralul Mării Negre), construită în anii 1970—1973, spațiu vast, situat pe o faleză care domină perspectiva către larg și în care, lipsind vegetația, imaginația arhitecților a integrat elemente de beton de diverse forme, capabile de sugestii fitomorfe alcătuiind un decor insolit și frust, uneori straniu, dar care reușește să rupă monotonia clădirilor de locuit sau cu caracter public. Majoritatea lucrărilor realizate de plasticieni în acest ansamblu aparțin unor pictori, deși ele sînt în primul rînd forme tridimensionale gri, lipsite de culoare. Dar atracția exercitată de noutatea experienței, coroborată cu posibilitățile de exploatare a luminii locale — un soare marin deosebit de generos în sezonul cald —, au stîrnit interesul artiștilor pictori, obișnuiți cu studiul efectelor de lumină. Paradoxală situație, care a influențat direct soluțiile artistice, dar cu rezultat concret demn de interes.

Un alt exemplu de artă ambientală (autori: V. Celmare, V. Mărgineanu, C. Albani) îl reprezintă dotarea interioară a clubului de tineret din orașul Pitești (Tehniclub) cu pre-

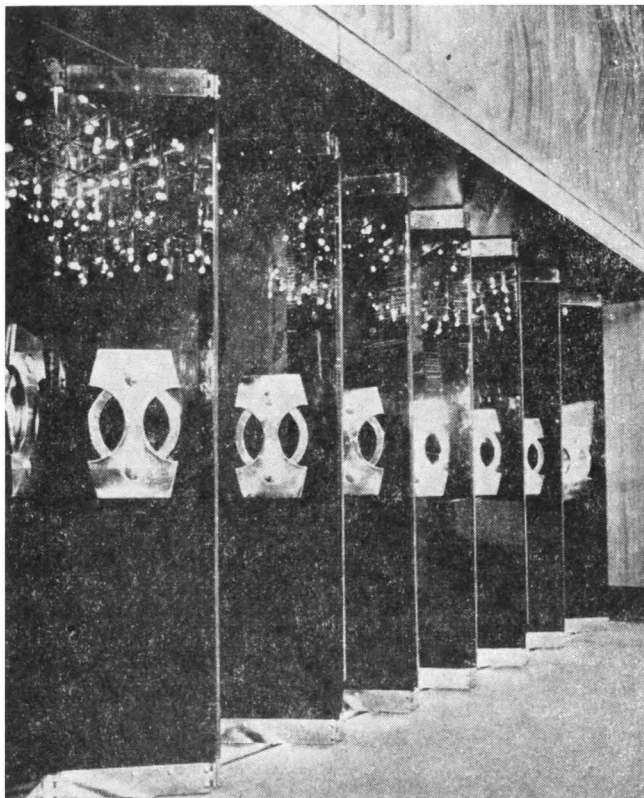


Fig. 18. — Vasile Celmare, Viorel Mărgineanu, Constantin Albani, ambient interior, Tehniclub Pitești, 1973.

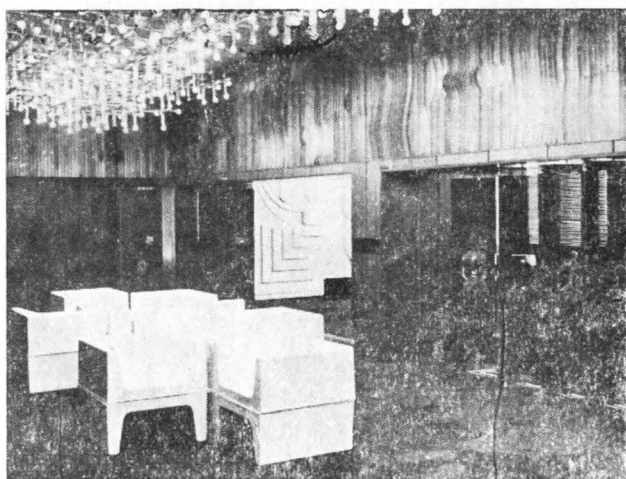


Fig. 19. — Vasile Celmare, Viorel Mărgineanu, Constantin Albani, ambient interior, Tehniclub Pitești, 1973.

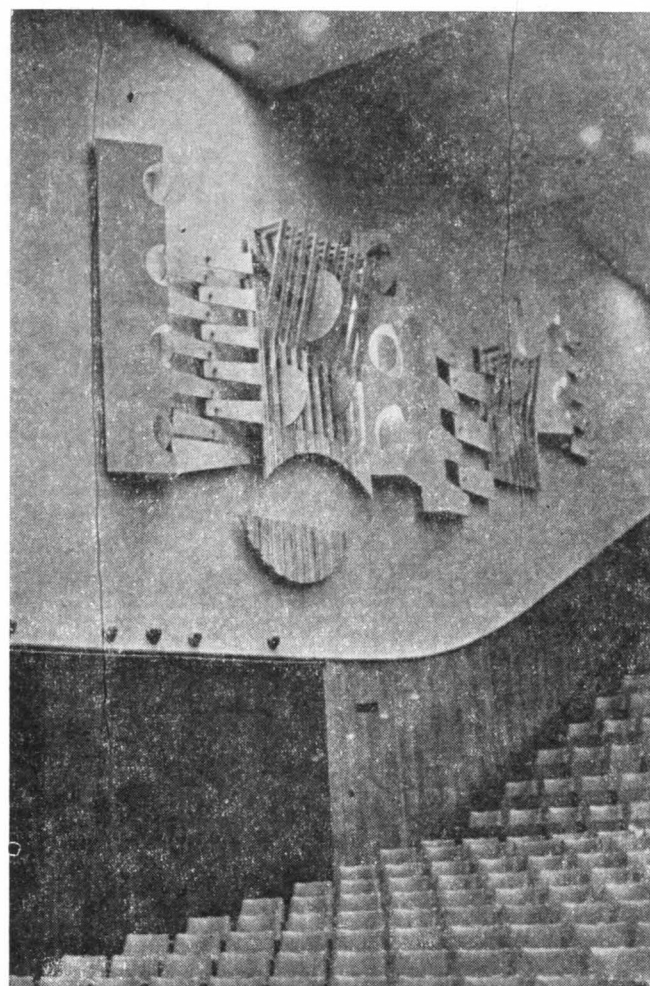


Fig. 20. — Doina Hordovan, Margareta Nemeș, Florin Maxa, ambient interior, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj, 1970.

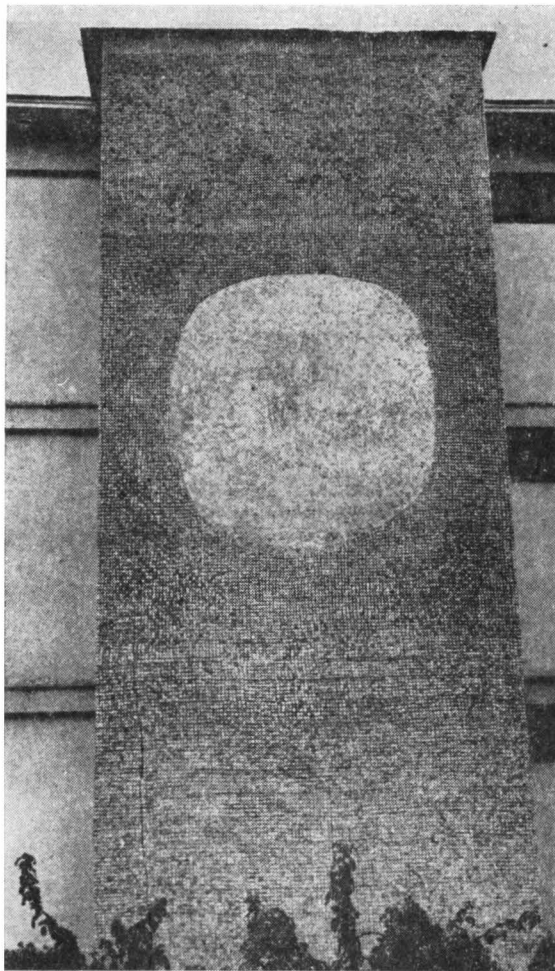


Fig. 21. — Sultana Maitec, *Soare*, mozaic exterior, piatră naturală și sticlă aurită, Liceul « Vasile Alecsandri », Iași 1971.

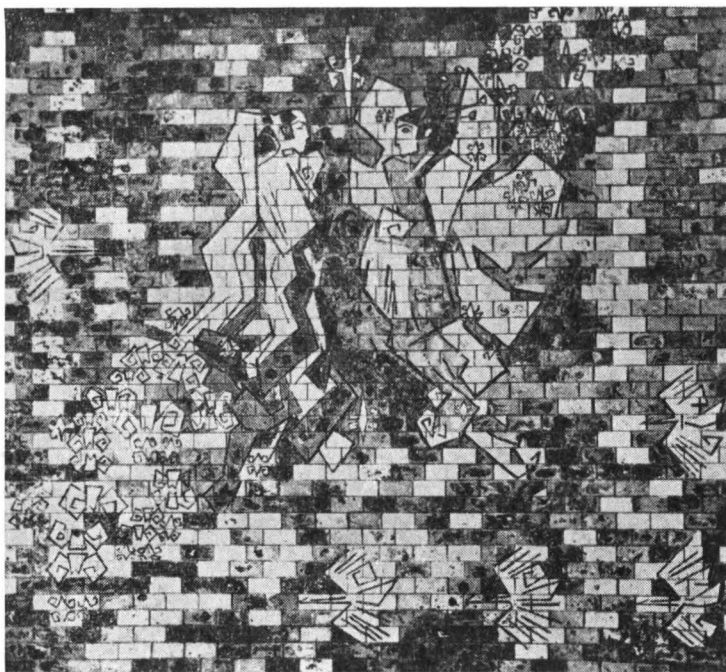


Fig. 22. — Traian Brădean, mozaic exterior, plăci ceramice, Căminul Cultural din comuna Gropeni, județul Brăila, 1971.



Fig. 23. — Zoltan Kovacs, mozaic exterior, piatră naturală, Universitatea « Babeș-Bolyai », Complexul studentesc, Cluj, 1971.

tenții mai modeste ca problematică monumentală, dar cu o rezolvare plastică mai evident decorativă și mai densă calitativ (fig. 18, 19).

Importantă în arta ambientală ce se conturează în prezent în România este tendința de a respinge eboșa, nonfinisajul, de care s-a abuzat atît în arta modernă și care amenința însăși bazele artei monumentale (durata în timp și în spațiu). O atentă studiere a mediului, o multitudine de rezolvări propuse inițial, și care, discutate cu arhitecții, să permită o alegere optimă, capabilă să creeze atmosfera dorită și să o mențină, iată ceea ce s-a obținut în principal din primele încercări de ambient exterior. Fără a împiedica zborul imaginației, această preparație meticuloasă a condițiilor locale și anticipare a efectului, conferă o certă seriozitate experiențelor menționate și o dovadă a prezenței unei structuri clasice în concepția estetică dominantă astăzi în arta noastră monumentală.

III

Este prematur să tragem concluzii asupra unor realizări, încă nu suficient de numeroase, ca și asupra unor tendințe și direcții vizibile, dar încă fără întreaga pondere cerută pentru ca să se poată vorbi despre existența unei școli sau unui stil național. Situația actuală în arta monumentală din România permite însă decelarea unor noi drumuri, precizate, pe care cei mai mulți din artiștii de specialitate s-au angajat, precum și anticiparea eventualității aprofundării acestor direcții într-un viitor apropiat.

Preocupările pentru o artă de expresie, cu principalul sprijin în portretistica de for public și cu deosebire în monumentele cu caracter social-istoric, vor continua să se afirme și să se cristalizeze în viziuni originale, pentru care nu lipsesc nici talentele, nici fantezia, nici energia: dinamismul societăților în curs de transformare permite arderea etapelor.

În al doilea rînd, extinderea artei ambientale, susceptibilă să modifice coordonatele spirituale ale peisajului urban și natural, are în prezent toate șansele să-și sporească circulația și popularitatea. Orașul modern, îndeosebi cel construit integral în epoca noastră, caută să aibă o personalitate distinctă, pe care perpetuarea monumentelor de tradiție cu greu i-ar putea-o asigura, decorațiunile de tip ambiental pîrînd a fi soluția cea mai potrivită prin amploarea perspectivei ce o deschide. Aceasta va implica în continuare ștergerea progresivă a granițelor dintre clasicele genuri ale artelor plastice. Sculpturile se vor colora, suprafețele pictate vor căpăta reliefuri, mobilierul va fi individualizat pentru locul destinat, elementele gratuite, creatoare de atmosferă, se vor înmulți, favorizînd jocul, diversiunea, surpriza: Semnele unei atare evoluții s-au arătat și în urbanistica românească în ultimul deceniu, mai ales în stațiunile de odihnă și în ansamblurile care reclamă un climat de destindere, de odihnă a văzului și sufletului; o generalizare este probabilă, în limitele condițiilor generale, dar cu experiența cîștigată a unor cadre de arhitecți și artiști capabili să se sudeze în echipe de lucru dinamice. În contextul unui spor continuu al patrimoniului național de construcții, prezența și dezvoltarea unei arte monumentale cu caractere distincte pentru teritoriul nostru se poate prevedea. Și o dată cu aceasta, menținerea unor coordonate spirituale de mult afirmate, care — respingînd proporțiile uriașe —, « colosalul », scump nordicilor, să urmărească restructurarea unui spațiu contemporan și pe dimensiuni umane să-i infuzeze metamorfozele condiției omului așa cum îl modelează secolul nostru.

TENDANCES DANS L'ART MONUMENTAL CONTEMPORAIN DE ROUMANIE

Résumé

L'auteur commence par mentionner les antécédents, très sporadiques, de l'art monumental roumain, genre qui a pris un essor réel seulement depuis le dernier quart de siècle. Il fait une analyse des principales directions et tendances, à partir des années 1961 – 1963,

lorsque les différenciations stylistiques deviennent évidentes. La sculpture monumentale, la décoration murale et, en partie, la tapisserie — qui a connu en cette dernière décennie une évolution exceptionnelle — sont étudiées parallèlement au cours de l'article. Les dissociations établies par l'auteur se réfèrent en premier lieu au concept même d'art monumental. On nous signale l'existence de nombreuses œuvres — aussi bien des peintures que des sculptures monumentales — dans l'acception traditionnelle, ainsi que des œuvres qui représentent des modalités très nouvelles, très actuelles d'interprétation du concept, des œuvres d'art de l'environnement, par exemple.

Au point de vue du style, l'auteur fait une distinction entre une orientation expressionniste, moins représentative, et une autre décorative qui est dominante. En ce qui concerne la sculpture monumentale, l'auteur souligne l'importance de cette direction qui continue la tradition populaire de la sculpture en bois, direction qui a produit des œuvres remarquables et dont il n'est pas exclu de croire qu'elle pourrait atteindre à l'avenir les dimensions d'une « école nationale ».

ANSAMBLUL DE PICTURĂ DE LA LEȘNIC—O PAGINĂ DIN ISTORIA ROMÂNILOR TRANSILVĂNENI DIN VEACUL AL XIV-LEA*

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

Multă vreme rămasă în afara preocupărilor istoricilor de artă, biserica din Leșnic a fost amintită prima dată de I. D. Ștefănescu în cartea sa *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, ca unul dintre monumentele cele mai vechi ale regiunii Hunedoara. Fără să facă precizări asupra datării sau stilului ansamblului mural, pe care îl consideră rezultatul a numeroase repictări, autorul se oprește mai mult asupra iconografiei altarului și naosului¹. Tot I. D. Ștefănescu, în *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, pomenește Leșnicul, alături de Crișcior, Ribița, Densuș, Rîmeț, Prislop etc., ca făcând parte din grupul monumentelor de tradiție bizantină din Transilvania, databile în secolele XIV, XV, XVI².

Ca urmare a readucerii în atenția specialiștilor a bisericii din Leșnic, în 1961, de către un colectiv de cercetători ai D.M.I. cu ocazia lucrărilor de repertoriere a monumentelor istorice din regiunea Hunedoara, V. Drăguț se preocupă mai îndeaproape de ea, punând-o într-o lumină cu totul nouă³.

Considerînd-o, din punct de vedere arhitectural, specifică ctitoriilor cnezilor români transilvăneni din jurul anului 1400, el datează pictura din naos, pereții de sud, vest și nord, în ultimii ani ai secolului al XIV-lea sau la începutul secolului al XV-lea, pe cea din altar și peretele de est al naosului atribuind-o unei epoci mult mai târzii (secolul XVIII). Totodată, el socotește acest ansamblu ca rezultînd « din întîlnirea într-un mediu artistic periferic a unor elemente de tradiție bizantină cu elemente de tradiție romanico-gotice »⁴. Tot V. Drăguț completează și corectează schema iconografică relatată de I. D. Ștefănescu, cu următoarele scene: la sud — prorocul Daniil (notat cu semn de întrebare), mucenica Varvara, Răstîgnirea, apostolii Petru și Pavel și, în colțul de sud-vest, originala reprezentare a doi « ostași » dintre care primul duce pe umăr un alt ostaș mort iar cel de-al doilea un țap; la vest — Judecata de apoi; la nord — Maica Domnului cu pruncul între sfinte, temă considerată de autor specifică picturii romanico-gotice.

V. Drăguț atribuie ctitoria bisericii din Leșnic cnezului Dobre « Românu » căruia regele Sigismund de Luxemburg îi dăruia la 1394, drept recompensă pentru slujbe credin-

* Articolul de față a fost predat spre publicare la 7 noiembrie 1973.

¹ I.D. Ștefănescu, *La Peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 263—264. În naos, singura parte din biserică unde se păstrează pictura originală, autorul citește următoarele scene: la sud, registrul superior — minunile lui Isus; registrul inferior — Judecata de apoi (fragment), Învierea morților, animalele ce restituie sufletele celor devorați, arhanghelul Gavril și un patriarh purtînd sufletele dreptilor; la nord, registrul superior — sfîntul Gheorghe omorînd balaurul, doi sfinți militari călări; registrul inferior — arhanghe-

lul Mihail, sufletele damnaților, ereticii, morarul și circiumarul pedepsiți și tabloul ctitorilor.

² I.D. Ștefănescu, *L'Art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938, p. 2.

³ V. Drăguț, *Biserica din Leșnic*, în SCIA, X, 1963, 2, p. 423—433; idem, *Vechi monumente hunedorene*, București, 1968, p. 51—54; idem, *Pictura murală din Transilvania* (sec. XIV—XV), București, 1970, p. 26—29.

⁴ V. Drăguț, *Biserica din Leșnic*, p. 426—427; idem, *Vechi monumente...*, p. 54; idem, *Pictura murală...*, p. 26—27.

cioase, cnezatul pădurii Leșnic. Văzînd în tabloul votiv, pe umărul ctitorului un toiag cruciform, el consideră acest toiag drept o aluzie la luptele antiotomane duse sub semnul crucii. Ca urmare a acestei constatări, autorul vede în scena cu ostașii din Judecata de apoi, o « evocare a jertfelor de sînge plătite de Dobre 'Românul' în luptele cu turcii ». Accentul

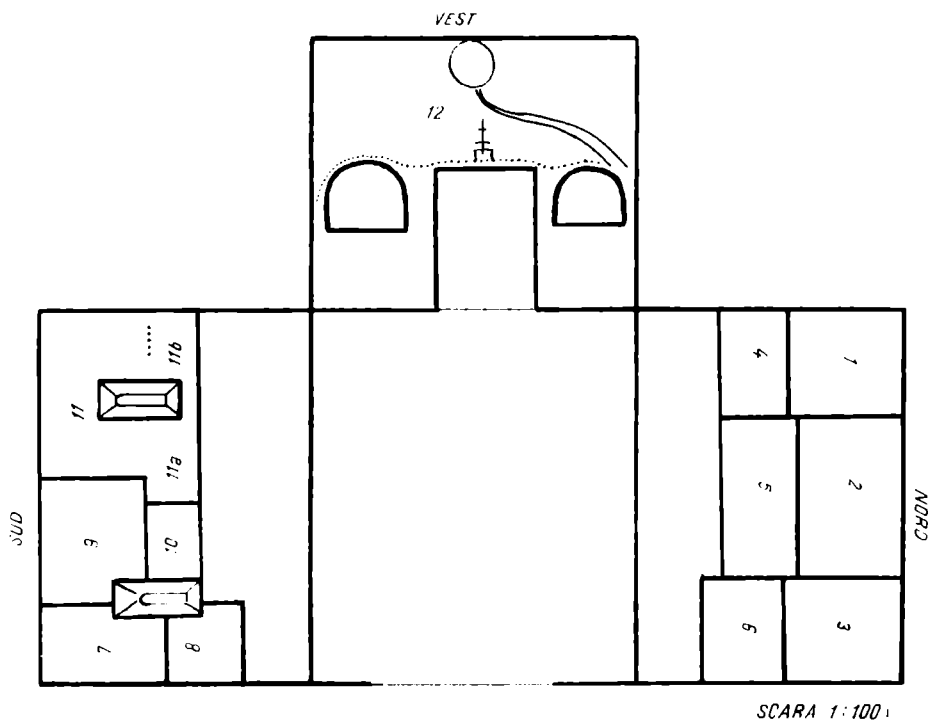


Fig. 1. — Schema iconografică a picturilor din naos: 1) sfinți militari călări; 2) Deisis; 3) sf. Gheorghe omorînd balaurul; 4) Judecata de apoi: chinurile iadului (cămătarul, crișmarul, popa); 5) Judecata de apoi: chinurile iadului (șapte femei deasupra flăcărilor — viciile); 6) tabloul votiv; 7) sfînta Nedelea și sfînta Varvara; 8) sfinții Petru și Pavel; 9) Răstignirea; 10) doi serafimi; 11) Învierea morților, 11 a) animalele care restituie sufletele celor devorați, 11 b) două personaje, primul ducînd pe umăr un animal, al doilea, un ostaș mort; 12) Judecata de apoi.

este pus pe ostașul mort — interpretat ca o rudă apropiată sau frate al ctitorului căzut în luptă — și pe țap, ca reprezentare a ideii de jertfă, în sensul simbolic al sacrificiului lui Avraam⁵.

★

Cercetările pe care le-am efectuat în vara anului 1973, soldate cu descoperirea unor inscripții și identificarea cîtorva personaje rămase neidentificate pînă acum sau puse sub semnul întrebării, precum și studierea atentă a întregului ansamblu mural, ne-au dus la concluzii noi în legătură cu mesajul ctitorului bisericii din Leșnic.

Pentru a ajunge la acest mesaj vom analiza schema iconografică a picturilor, așa cum s-a conturat în urma noilor descoperiri (fig. 1).

Identificarea în cadrul scenei considerate de V. Drăguț Maica Domnului cu pruncul între sfințe, a sfîntului Petru, datorită atributului său specific — cheia — și a inscripției clare *ΠΕΤΡΑ*, ne-au făcut să acordăm o atenție deosebită și celorlalte personaje. Am ajuns astfel la următorul rezultat: scena se compune din cinci personaje reprezentate în picioare, în poziție frontală. De la stînga spre dreapta privitorului acestea sînt: sfîntă mucenică purtînd

⁵ V. Drăguț, *Biserica din Leșnic*, p. 431; idem, *Vechi monumente...*, p. 53; idem, *Pictura murală...*, p. 28.

o cruce în mîna stîngă, mîna dreaptă cu palma desfăcută, orientată spre Isus ⁶; Maica Domnului ținînd pe mîna dreaptă pe Isus care binecuvîntează; sîntă mucenică în aceeași ținută ca prima, cu o cruce în mîna dreaptă, cu mîna stîngă arătînd' clar tot spre prunc, în dreptul capului – inscripția ΠΕΡΙΚΑ ⁷; sîntul Petru cu cheia; sînt cu un filacter desfăcut în mîini, identificabil, după veșmîntul mișos, cu Ioan Botezătorul. De altminteri, în dreptul lui se citește inscripția ΚΡΤΑ, deci prescurtarea de la ΚΡΕΣΤΗΤΕΛΑ: Botezătorul.

În ciuda frontalității personajelor, reprezentate unul lîngă celălalt, compoziția nu este monotonă datorită științei pictorului de a scoate în evidență locul pe care Maica Domnului îl ocupă printre ceilalți sfinți. Deși formal nu se află exact în centrul compoziției, ea constituie centrul de greutate al scenei. Efectul este realizat prin mijloace foarte simple. Pictorul nu împarte spațiul avut la îndemîină în mod egal între cele cinci personaje, rezervînd Maicii Domnului un loc mai mare în raport cu ceilalți sfinți. Mai monumentală prin construcție, ușor întoarsă cu tandrețe către pruncul Isus ⁸, ea se distanțează de ceilalți și prin spațiul liber pe care îl are în jur. Sfînta Paraschiva, sfinții Petru și Ioan sînt reprezentați umăr lîngă umăr, nimb lîngă nimb, la o mică distanță spre stînga Fecioarei, iar cealaltă mucenică la o distanță egală, spre dreapta. Repartiția culorilor vine și ea în sprijinul aceleiași idei compoziționale, Maica Domnului fiind singurul personaj în veșmîntul căruia predomină culoarea roșie ⁹.

Care este sensul acestei reprezentări? Interesul acordat Mariei și pruncului Isus, prezența sîntului Petru dar mai ales a sîntului Ioan Botezătorul, dovedește că în scena de care ne ocupăm avem a face cu o Deisis. Dealtfel, confirmarea ne-a dat-o inscripția pe care am descoperit-o lîngă poalele veșmîntului Mariei, în partea stîngă. E semnificativ că locul pe care e zugrăvită această inscripție este tocmai cel spre care binecuvîntează pruncul Isus. Pentru a o integra în mod clar reprezentării Fecioarei cu Isus, pictorul a tras vertical o linie șerpuită albă ce o desparte de celelalte personaje. Textul inscripției este: ΜΟΛΕΝΗ ΡΑΒΖΙ...Ε Ι ΠΟΔΡΩΖΗΚ ΕΓΩ Η ΣΙΝΕΟ, adică « Ruga robului lui Dumnezeu . . . și a soției sale și a fiului său » ¹⁰. Este vorba, deci, într-adevăr de o rugăciune, o formă originală de Deisis, temă specifică artei bizantine ¹¹. Vom mai reveni asupra ei cînd vom explica prezența Sf. Petru în această Deisis (fig. 2, 3).

⁶ Neidentificabilă. Lipsește în întregime inscripția cu numele ei.

⁷ Inscripția este foarte greu lizibilă. Se citește clar *μα* „ și „ se pot reconstitui după urma rămasă în locul culorii care a dispărut.

⁸ Maica Domnului cu pruncul nu este de tip Odighitria (Îndrumătoarea) clasică. Ea reprezintă mai mult un moment de trecere de la tipul frontal al Odighitriei la tipul Eleusa (Îndurătoarea sau Umilenie), prin aplecarea ușoară a capului Fecioarei spre prunc. Gestul ei matern se apropie de cel al Eleuselor bizantine care prin gestică și expresia fețelor, exprimă conștiința viitorului tragic al pruncului. Totuși nu se ajunge încă la o Eleusă. Pruncul Isus își păstrează frontalitatea binecuvîntînd, iar maica sa nu-l ține strîns la piept cu amîndouă mîinile. Cu mîna stîngă, ea arată spre el ca într-o Odighitrie. (Vezi G. Balș, *Maica Domnului Îndurătoarea în bisericile moldovenesti din veacul al XVI-lea*, București, 1930).

⁹ Maica Domnului e îmbrăcată în veșmînt galben, frumos drapat și maforion roșu, decorat cu steluțe și flori de crin albe, Isus în galben, cele două sînte mucenice în veșminte de culori deschise cu himationuri violet și albastru deschis, decorate pe margini și în jurul gitului cu cîte trei șiruri de perle. Tot cu perle sînt împodobite și manșetele minecilor. Faptul că aceste sînte sînt îmbrăcate la fel și foarte simplu, scot și mai mult în evidență personajul pe care îl încadrează. Petru e îmbrăcat în chiton galben și

himation roșu, vizibil foarte puțin numai în partea inferioară, iar Ioan Botezătorul, în clasicu-i veșmînt mișos din piele de oaie și un himation ocru deschis pornind de pe umărul stîng. Din păcate, din cauza degradării frescelor și a înnegririi lor, culorile și-au pierdut strălucirea și adevărata tonalitate.

¹⁰ Numele ctitorului căci despre el este, evident, vorba nu se mai poate citi, mica porțiune de frescă pe care a fost scris fiind distrusă pînă la tencuială.

¹¹ Nefîind vorba despre o Deisis clasică – Isus arhieru pe tron între Maria și Ioan Botezătorul –, vom căuta să arătăm cîteva exemple de abateri de la iconografia clasică a acestei compoziții.

Astfel, peretele estic al nartexului intern de la Kahrie-Giani este decorat cu o Deisis din care Ioan Botezătorul lipsește. În schimb, lîngă Maria și Isus apar figurile ingenuchi ale lui Isac Comneanul și Maria Paleologhina, fiica împăratului Mihail Comneanul. Isus nu e reprezentat arhieru pe tron ci în picioare și înveșmîntat în himation (cca. 1307) (V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, p. 361, fig. 460).

În biserica Martorana din Palermo, tot în nartex, este figurată o Deisis numai cu Fecioara în picioare și ctitorul – Gheorghe din Antiochia – în atitudine de rugă, la picioarele ei. Isus Hristos binecuvîntînd apare numai în bust, de dimensiuni mici, în partea superioară a compoziției. Fecioara ține în mîna un filacter desfăcut pe care este scrisă o rugăciune de protecție și iertare a păcatelor ctitorului.

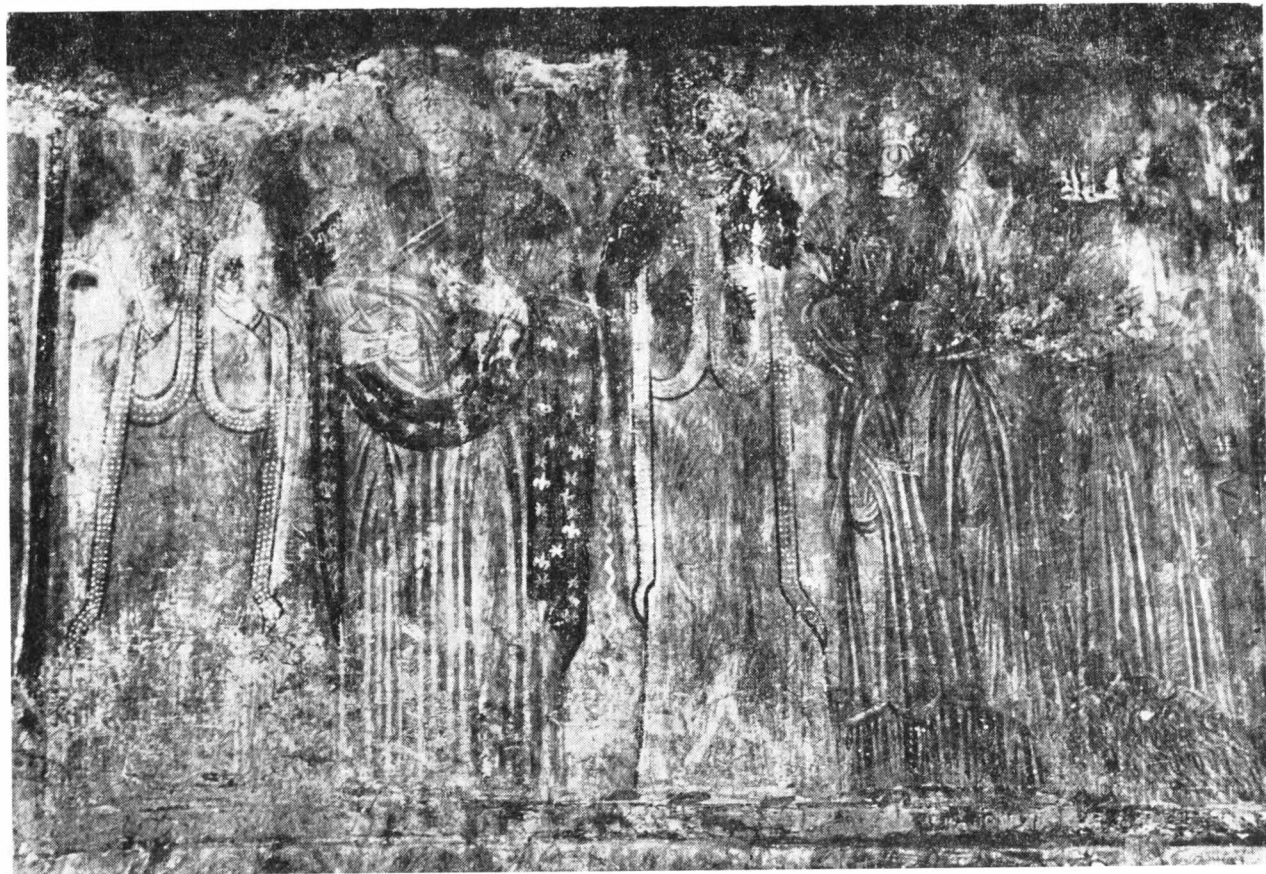


Fig. 2. — Deisis (foto Cornelia Șoancă).



Fig. 3. — Deisis (desen executat de Mihai Buculei).

Așadar, peretele de nord se compune din șase scene, de la vest spre est — registrul superior — doi sfinți militari călări, Deisis, Sf. Gheorghe omorînd balaurul; registrul inferior — două scene din Judecata de apoi, desfășurată amplu pe peretele vestic, și tabloul votiv (fig. 4, 5).

Peretele sudic, mai puțin riguros împărțit în registre, cuprinde tot șase scene, de la est spre vest — sfînta Nedelea¹² și sfînta Varvara (fig. 6), Răstignirea, sfinții Petru și Pavel, Învierea morților și o scenă total distrusă, aflată sub Învierea morților, probabil legată tot de Judecata de apoi¹³.

Numărul mic al scenelor reprezentate ar putea fi justificat de dimensiunile reduse ale monumentului, dar amploarea lor contrazice tocmai această idee. Lipsesc cu desăvîrșire scene din viața lui Isus sau a Mariei, din ciclul Patimilor fiind reprezentată numai Răstignirea¹⁴. Este evidentă alegerea subiectelor cu grijă și într-un anume scop. Care?

Lăsînd la o parte scenele din Judecata de apoi, pe peretele nordic se află deci: o Deisis încadrată de două scene cu sfinți militari și tabloul ctitorilor. Ctitorul (fig. 4, 5) este reprezentat din față, alături de soția sa, ținînd în mîna stîngă biserica, mîna dreaptă îndoită din cot, cu palma desfăcută și îndreptată spre chivot în gestul clasic de ofrandă. Nu ține în mînă un toiag cruciform. Pictura fiind deteriorată, V. Drăguș a fost indus în eroare de o zgîrietură puternică ce taie exact umărul drept al personajului, zgîrietură care, dealtfel, nu are forma crucii. Așezat simbolic lingă altar, el închină ctitoria sa lui Isus, alăturîndu-i și rugăciunea din Deisis. Hristos nu apare în tabloul votiv, dar apare, așa cum am arătat, în Deisis. Plasat, în mod intenționat, pe mîna dreaptă a Fecioarei, el face gestul binecuvîntării spre răsărit, mai exact spre ctitor, figurat deja simbolic în inscripția din Deisis pe care am relatat-o mai sus. În mod firesc ctitorul este cel care se roagă, iar ruga sa este transmisă prin Ioan și Maria ca în orice Deisis, dar și prin Petru.

În ciuda dimensiunilor mici ale bisericii, în care spațiul ar fi putut fi distribuit cu mai multă rigoare diverselor scene și sfinți ce sînt pictați de obicei într-un locaș ortodox, la Leșnic el este consacrat cu larghețe cîtorva sfinți, am putea spune privilegiați.

Printre aceștia, cu totul special e cazul lui Petru, care apare nu mai puțin de patru ori! De două ori, e adevărat, în modul tradițional: printre apostolii din Judecata de apoi și la poarta raiului¹⁵. A treia oară, însă, în Deisis și a patra oară, pe peretele sudic (alături

Cuvîntul Deisis nu apare, fiind, în schimb, scris deasupra capului ctitorului: ΔΟΥΛΟΥ ΔΕΗΓΙΕ ΚΟΥ ΓΕΓΩΠΤΟΥ ΑΜΠ (1151).

Dealtfel, cuvîntul Deisis nu apare într-o reprezentare iconografică decît atunci cînd o rugăciune este prezentată lui Isus în numele unui ctitor sau donator. (Ch. Walter, *Two Notes on the Deisis*, în *Revue des Etudes byzantines*, XXVI, 1968, p. 311 - 336). Pentru alte tipuri de Deisis vezi și: I.P. Kondakov, *Иконография Богоматери* II, Petrograd, 1915; idem, *Русская икона*, IV, Praga, 1933; V.N. Lazarev, *Византийская живопись*, Moscova, 1971, p. 275 - 329.

În Moldova, la Părhăuți (sec. XVI) tema Rugăciunii e prezentată de trei ori — o dată clasic și de două ori transformată în funcție de nevoia ctitorului de a-și exprima mesajul. Astfel în naos, însuși tabloul votiv e conceput ca o Deisis: Isus pe tron, Maria și Ioan, amîndoi în partea dreaptă a tronului și ctitorul între ei ingenunchiat. Ținîndu-l de mînă, Fecioara îl recomandă protecției Mîntuitorului. În pronaos scena de introducere în reprezentarea Acatistului constituie o rugăciune a tuturor sfinților (hramul bisericii este dedicat tuturor sfinților); Isus Hristos nu e însă mare arhieru sau împărat pe tron ci un Emanuil într-o glorie rotundă. Toate cele trei rugăciuni constituie de fapt una singură — rugăciunea ctitorului (S. Ulea — din luarea de cuvînt la comunicarea lui C. Dumitrescu —, *Anumite aspecte din pictura pronaosului bisericii Stănești-Vilcea și semnificația lor*, în cadrul sesiunii de comunicări ale sectoarelor de artă veche românească și bizantină ale Institutului de istoria artei, mai 1969).

¹² Nu este vorba, deci, de un proroc (Daniil), cum presupune punîndu-l sub semnul întrebării, V. Drăguș (V. Drăguș, *Biserica din Leșnic*, p. 424, 427; *Pictura murală...*, p. 27). Este o sfîntă reprezentată în picioare, în costum imperial, în mîna dreaptă cu o cruce iar pe cap cu o maramă scurtă și coroană. Poartă cercei și are trăsături frumoase

și feminine. În plus, inscripția clară: $\overline{\text{CRAA}}$, deci sfînta, $\text{H}(\lambda)\text{IAI}$, adică Nedelea. Litera λ nu trebuie citită înainte de HIAI ci după H . (La biserica Sf. Dumitru din Suceava, sfînta Nedelea este reprezentată tot în costum imperial cu coroană, iar inscripția este aproape identică cu cea de la Leșnic: $\overline{\text{CRAA}}$ $\text{H}(\lambda)\text{IAK}$. Tot o sfîntă Nedelea, identificată de V. Drăguș cu un sfînt martir încoronat (*Pictura murală...*, p. 49) este figurată pe fața sudică a stîlpului de nord-est din biserica din Densuș. Reprezentată în bust, ea poartă tot costum imperial, coroană și maramă scurtă. O inscripție indică $\overline{\text{CRAA}}$ $\text{H}(\lambda)\text{IAI}$.

¹³ Nu s-au mai păstrat decît urme foarte vagi de culoare și o siluetă de dimensiuni mici, în colțul de sud-vest al peretelui.

¹⁴ Nu există nici o scenă din minunile lui Isus, după cum afirmă I.D. Ștefănescu în *La Peinture...*, p. 263.

¹⁵ Tăierea mai tirzie, în peretele vestic, a două deschideri, de o parte și de alta a ușii, a distrus partea inferioară a Judecății de apoi. Din această cauză silueta lui Petru la poarta Raiului a dispărut. S-a păstrat numai inscripția ΠΕΤΡ , deasupra deschiderii din partea de sud-vest a peretelui.

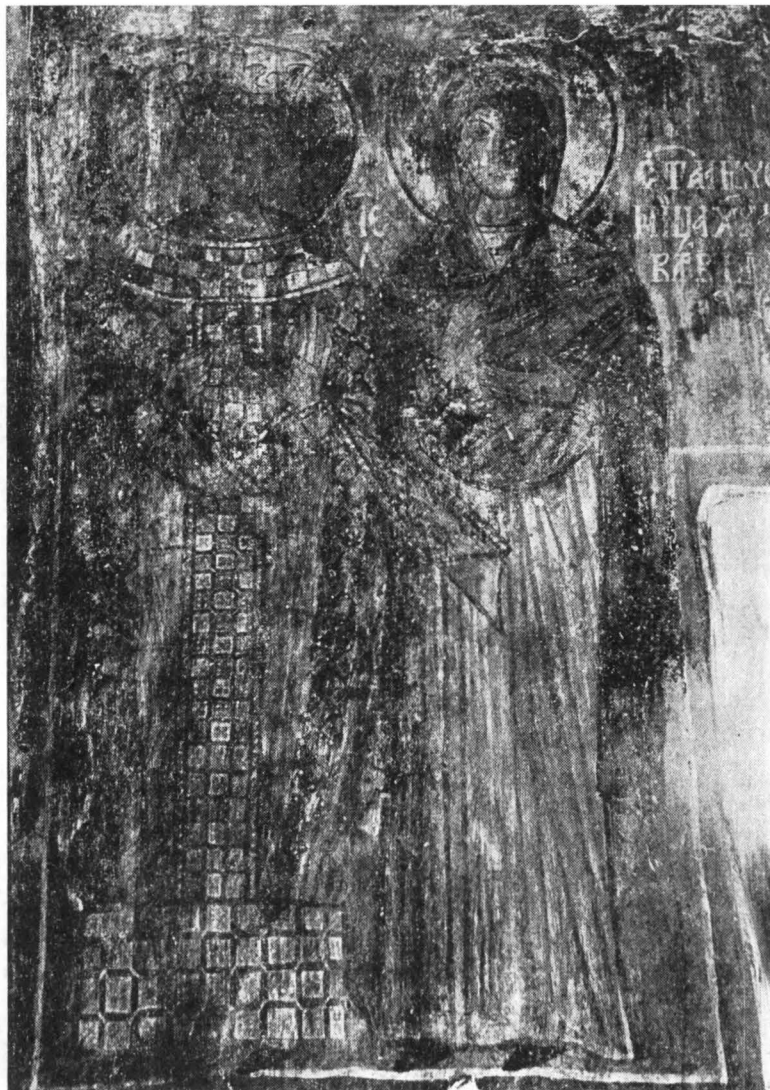


Fig. 4. — Tabloul votiv. Detaliu (foto Cornelia Șoancă).



Fig. 5. — Tabloul votiv. Detaliu (desen executat de Mihai Buculei).

Fig. 6. — Sfânta Nedelea și sfânta Varvara (foto Cornelia Șoancă).



de Pavel) lângă altar, *exact în fața tabloului votiv*. (Petru și Pavel sînt înfățișați în bust — singurele reprezentări de acest gen din întreaga suprafața pictată — semănînd mai mult cu o icoană). Figurarea lui în pandant direct cu tabloul votiv — din care lipsesc atît Hristos cît și sfîntul intercesor — precum și prezența sa în Deisis, arată limpede că rugăciunea ctitorului este îndreptată către Isus în mod special prin intermediul lui Petru. Iar întrucît se știe că în tablourile votive închinarea bisericii către Isus se face, de obicei, prin intermediul patronului, pare posibil ca Petru să fi ocupat acest loc la Leșnic. Astăzi hramul bisericii din Leșnic este sfîntul Nicolae, dar se poate ca la origine să fi fost sfinții Petru și Pavel. De altminteri nu există nici o scenă din viața sfîntului Nicolae și nici o reprezentare a lui în toată biserica. Pe de altă parte, schimbarea hramului unei biserici, în timp, este des întîlnită¹⁶.

Ne rămîne de răspuns la o întrebare care se naște în mod firesc. De ce o Rugăciune la Leșnic? Pentru ce se roagă ctitorul? ¹⁷. Vom încerca să demonstrăm în cele ce urmează finalitatea acestei rugăciuni.

¹⁶ La biserica Sf. Nicolae din Densuș, sfîntul Nicolae apare în icoana de hram de deasupra ușii de intrare în biserică, alături de Maica Domnului cu pruncul și mai apare încă o dată, pe peretele estic, partea de nord-est, chiar lângă altar, deci întocmai ca sfinții Petru și Pavel la Leșnic, alături de sfinții militari Procopie și Teodor. Totuși, astăzi, hramul bisericii se sărbătorește în ziua prorocului Ieremia. (Informația o deținem de la preotul bisericii.)

¹⁷ Întrebarea este cu atît mai necesară cu cît o Deisis este considerată o scenă foarte rară în iconografia Transilvaniei din secolele XIV—XVI. V. Drăguț îi menționează existența la Dirlos (Indicele iconografic în *Pictura murală* ..., p. 99 și indicele iconografic în *Iconografia picturilor murale gotice din Transilvania*, în *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 73) și la Homorod (Indice iconografic în *Pagini...*, p. 73).

Deisisul se află exact în centrul peretelui de nord, fiindu-i acordată o suprafață mai mare decât aceea rezervată celorlalte scene. Peretele nordic este, în același timp, cel mai bine luminat, lumina pătrunzând în biserică prin cele două ferestre foarte înguste de la sud. Rămânând centrul de greutate al peretelui pe care este pictată, scena Rugăciunii se conturează în același timp și ca cheie a întregului ansamblu mural. Ea este direct comentată de sfinții militari ce o flanchează în dreapta și stînga. Neluind, nici de data aceasta, în discuție cele două scene din Judecata de apoi, peretele are deci, strict această împărțire iconografică: ctitorul închinînd biserica lui Isus (tabloul votiv), alăturîndu-i și ruga sa (Deisis), o Deisis militarizată prin prezența sfinților militari ce o comentează. Nu era obligatoriu ca scenele ce încadrează Rugăciunea să fie militare. Alegerea lor nu este gratuită. Cei doi sfinți militari din stînga – care ar putea fi Dimitrie și Teodor – nu se mai pot identifica cu precizie din cauza deteriorării inscripției. Cel din dreapta este sf. Gheorghe omorînd balaurul « cu ajutorul îngerului lui Dumnezeu », după cum arată inscripția. Înfiptă cu un gest deosebit de puternic, sulîța sa a străpuns gîtul balaurului. Domnița nu apare. Accentul nu cade, așadar, pe legendă, ci pe gestul războinic al sfîntului. Sfîntul Gheorghe e plasat exact deasupra tabloului votiv. Este evident că ctitorul are nevoie de ajutorul său și tot într-un scop militar. Ctitorul este autorul moral al întregii Rugăciuni, care devine aproape patetică prin participarea la ea și a celorlalți sfinți: Maria, Ioan, Petru, cele două mucenice, Gheorghe și ceilalți sfinți militari călări.

Dar în afară de implicația militară ¹⁸, a cărei finalitate o vom releva la locul potrivit, scena Rugăciunii mai are și un alt substrat. Pentru a-l descifra vom trece la analiza Judecății de apoi.

Impresionantă prin mărime, ea se desfășoară amplu pe peretele vestic și trece și pe pereții laterali ocupînd astfel mai mult de jumătate din suprafața pictată a naosului. Este evidentă extinderea ei într-un anume scop. Autorii picturii ar fi putut să-i rezerve numai peretele vestic, cu atît mai mult cu cît biserica fiind de dimensiuni mici ¹⁹ amploarea scenelor este, așa cum am mai arătat, în detrimentul celor care lipsesc.

Realizată, în ansamblu, după principiile tradiționale ale iconografiei bizantine ²⁰ ea prezintă, totuși, o particularitate cu totul ieșită din comun. Căci în loc ca greșiții să apară

¹⁸ În legătură cu utilizarea temei Deisis pentru a pune în lumină « caracterul militar-național » al unui ansamblu mural, vezi Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenesti*, (I), în SCIA, X, 1963, 1, p. 81 - 87; idem, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 354 - 355, 373 - 377; idem, *Originea și semnificația...* (II), în SCIA, seria artă plastică, XIX, 1972, 1, p. 47, 52. Dealtfel, în studiul de față am pornit de la noua metodă de cercetare a iconografiei medievale, introdusă în istoriografia de artă de Sorin Ulea, metodă ce constă în interpretarea unui ansamblu de pictură în contextul social-politic în care a apărut.

¹⁹ Dimensiunile naosului sînt: lungime circa 5,57 m, lățime 4,80 m, înălțime circa 4 m.

²⁰ În registrul superior al scenei, Isus Hristos tronează în glorie, străjuit de doi arhangheli, ce înlocuiesc obișnuita reprezentare a Mariei și a lui Ioan Botezătorul și de cei doisprezece apostoli. Dedesubt se află tronul Etimaseiei cu Adam și Eva ingenunchiați de o parte și de alta. De pe tron se înalță crucea. În partea dreaptă a scaunului de judecată începe reprezentarea raiului. Arhanghelul Mihail conduce sufletele dreptilor spre poarta raiului păzită de Petru (vezi nota 15). Din grădina raiului s-a păstrat numai un mic fragment cu Avraam ce ține în brațe un suflet. În partea stîngă a scaunului de judecată, sub fluviul de foc ce pornește de sub picioarele lui Isus, arhanghelul Mihail cu sabia ridicată împinge pe păcătoși în iad. Un înger, alături de Mihail, repetă exact același gest violent. Fluviul de foc se lărgește

trezind pe peretele nordic unde în două scene sînt reprezentate chinurile păcătoșilor, în « cuptorul aprins unde va fi plinsul și scrișnirea dinților » (Matei, 13). Pictorul îi figurează foarte sugestiv pe cei greșiți ce scrișnesc din dinți, alăturîndu-le și inscripția edificatoare. Lîngă ei, spinzurați cu capetele în jos deasupra flăcărilor, stau « zătarul » și « crișmarul necinstit ». Nu lipsește nici popa păcătos legat de miini și de picioare. În scena alăturată abia se mai disting siluetele a șapte femei care stau tot deasupra flăcărilor, o ilustrare a viciilor.

Dealtfel, ctitorul a fost foarte atent în reprezentarea acestor păcătoși care-și merită, din plin, pedeapsa pentru faptele lor. Ei au fost plasați pe peretele nordic în pîndant cu « greșiții » din Învierea morților, tocmai pentru a se opera o distincție clară între cele două categorii de greșiți.

Libertatea de tratare a scenei, relevantă prin introducerea în cadrul compoziției ei a episodului cu ostașul mort, pe care îl vom analiza mai jos, și a notei satirice din modul de tratare a păcătoșilor din iad, libertate pe care am constatat-o și în stabilirea schemei iconografice a întregului ansamblu, se explică, mai ales, prin lipsa unei ierarhii ecleziastice, în Transilvania secolului al XIV-lea.

Accentele satirice și de critică socială fac din Judecata de apoi de la Leșnic cea mai veche reprezentare de acest tip din arta medievală românească, fapt relevant pentru prima dată de V. Drăguș în *Biserica din Leșnic*, p. 432 și *Pictura murală...* p. 29.

numai în partea stîngă a tronului de judecată, cum ar fi fost firesc, ei apar, de asemenea, și în partea dreaptă a acestuia, amestecați printre drepti și luînd parte împreună cu ei la ceea ce o inscripție numește « învierea morților ». Această Înviere²¹, plasată pe peretele de sud și cuprinsă într-un singur chenar²² e alcătuită din mai multe episoade. În partea superioară, ocupînd trei sferturi din scenă, este reprezentată Învierea propriu-zisă. Doi arhangheli de mari dimensiuni vestesc din trîmbițe ziua Judecării. Între ei — « în ceruri » — după cum spune o mică inscripție, sînt figurate trei grupuri de suflete, unele purtînd în mîini cîte o mică cruce, altele nu. Lîngă grupul din dreapta (stînga privitorului), comentat de inscripție — « greșiții » — stă în genunchi un înger, rugîndu-se pentru iertarea păcatelor lor. La picioarele arhanghelului din colțul de sud-vest sînt reprezentate cîteva morminte deschise din care ies alte suflete cu cruci în mîini. În partea inferioară, de o parte și de alta a ferestrei sînt înfățișate animalele ce restituie sufletele celor devorați și episodul cu ostașul mort (fig. 7).

Învierea morților ocupă aproape jumătate din suprafața pictată a peretelui de sud. Nu poate constitui o explicație a plasării ei pe o suprafață atît de mare ideea că neavînd loc în Judecată, pe peretele de vest, pictorul i-a rezervat un loc aparte, la sud. Peretele de vest oferea o suprafață suficient de largă pentru a putea cuprinde și învierea dreptilor și a greșiților. Mai mult, în felul acesta nu era nevoie nici de o abatere de la canon.

Să căutăm, deci, explicația acestei abateri în aprofundarea analizei scenei de care ne ocupăm.

Atmosfera care se degajă din ea este de calm. În ceruri, greșiții, fără cruci în mîini, și dreptii, purtînd aceste cruci, stau unii lîngă alții. Pentru a nu exista însă confuzii, pictorul scrie în dreptul primilor — « greșiții ». Tot în dreptul lor un înger în genunchi se roagă, evident, pentru iertarea păcatelor lor. În partea inferioară a scenei, colțul de sud-vest, pic-



Fig. 7. Învierea morților.
Detaliu (foto Cornelia
Șoancă).

²¹ La I.D. Ștefănescu în *La peinture...*, p. 264 tot Învierea morților, la V. Drăguț în *Biserica din Leșnic*, p. 424, 427, în *Vechi monumente...*, p. 53; în *Pictura murală din...*, p. 27, Învierea dreptilor.

²² De remarcat că pictorul renunță la folosirea acestui chenar în jurul ferestrei care este inclusă în scenă, tocmai

pentru că nu mai are nevoie de el, înlocuindu-l cu două linii paralele albe. La cealaltă fereastră care desparte, de fapt, mai multe scene unele de altele, chenarul există. Acest amănunt ne dovedește, încă o dată, că în mintea pictorului medieval gratuitul nu-și avea locul.

torul a introdus acel original episod în care două personaje poartă, pe umăr, primul un ostaș mort, iar al doilea un animal. Pieptul ostașului e străpuns de săgeata care l-a răpus, trupul căzîndu-i rigid de o parte și de alta a umărului purtătorului său. Faptul că a fost înfățișat în haine de ostaș, deci așa cum era în momentul în care l-a surprins moartea, dovedește că a fost ucis pe cîmpul de luptă. Această reprezentare este inedită și adîncă în semnificația ei simbolică. Ea dă, dealtfel, cheia întregii scene. Canonic, cele două personaje cu poverile în spate nu se leagă de Învierea morților, căci nimeni nu este adus de altcineva în ziua Supremei Judecări; simbolic însă — da. Este necesar de reținut că ostașul mort e plasat exact sub sufletele ce ies din morminte cu cruci în mîini, deci printre drepti. Dar inscripția ce comentează episodul glăsuiește altfel, la prima vedere chiar contradictoriu.

Iată textul ei: *ω(χ) ВРАТНЕ МОЕ КОЛѢКЪ МЕ ОБІДОХЪ ТРАНА ЗЕМ(Л)И ЗА ГРАХИ МОЕ*: adică: « Oh, fratele meu, cît de mult am suferit în țară străină pentru păcatele mele »²³. Cuvîntul *păcat* este în discordanță cu locul pe care-l ocupă personajul. Și totuși, sufletul lui și a altor « greșiți » stau « în ceruri » alături de cei drepti. Pentru iertarea păcatelor lor se roagă îngerul de lîngă ei.

Dar ce păcate pot fi acelea care, săvîrșite și recunoscute cu atîta jale și căință, îl fac pe ctitor să implore așezarea celor ce le-au făcut, în rîndul dreptilor ?

Caracterul tînguitor al inscripției citate mai sus, ne face să nu considerăm imaginea ostașului mort ca o ilustrare a luptelor de apărare duse împotriva turcilor, așa cum afirmă V. Drăguș. Căci a muri în numele crucii, în luptă cu otomanii era tocmai prilejul suprem pentru un creștin ortodox de a fi absolvit de păcate. Nu putem atribui deci imaginii ostașului mort nici valoarea de îndemn la lupta împotriva păgînilor, cu atît mai mult cu cît neexistînd, așa cum am arătat mai sus, un toiag cruciform în mîna ctitorului, nu poate fi vorba în pictura de la Leșnic de o aluzie la o cruciadă antiotomană.

Dar această concluzie, dedusă din interpretarea conținutului de idei al scenei cu ostașul mort, e confirmată și de analiza împrejurărilor istorice din vremea în care a fost zugrăvită biserica. Într-adevăr, turcii încep să devină un pericol real pentru Transilvania abia la începutul secolului al XV-lea (1420, 1421, 1432, 1438), culminînd cu epoca de lupte grele și glorioase de apărare sub Iancu de Hunedoara (1441—1456)²⁴. Chiar dacă ei apar, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, la granițele sudice ale Transilvaniei, aceasta nu este, deocamdată, decît un semnal de alarmă. Țara Românească, în timpul domniei lui Mircea cel Bătrîn (1386—1418) era, încă, o stavilă în calea lor.

Participarea românilor din Transilvania la luptele duse de Mircea la Rovine sau Nicopole, sau în alte părți, nu puteau să influențeze un program iconografic al unei biserici transilvănene, căci aceste lupte nu constituiau încă o luptă de apărare a românilor transilvăneni împotriva turcilor²⁵.

Altul trebuie să fie deci dușmanul pe care ctitorul de la Leșnic îl dorește învins. El nu trebuie căutat dincolo de granițele Transilvaniei, într-un pericol ce urmează să vină, ci chiar în țară.

În secolul al XIV-lea, Transilvania nu se bucura decît de o cvasi-autonomie față de regatul maghiar. Situația românilor nu era deloc ușoară. Sub dinastia angevinilor nobilimea, patronată de rege și biserica catolică, ducea o politică de abuz și încălcare a drepturilor

²³ Traducerea inscripției aparține lui P. P. Panaitescu și este luată din cartea lui V. Drăguș, *Pictura murală...* p. 28, cu excepția corectărilor: *ω* în loc de *ω* în cuvîntul *ω(χ)* și *oh* în loc de *o* în traducere.

²⁴ *Istoria României*, II, București, p. 432—446.

²⁵ La Rovine (1394), Mircea cîștigă singur victoria. Sigismund vine la Timișoara ca să taie retragerea unei armate deja înfrînte, iar în 1396, la Nicopole, nu participă la un război de apărare a Transilvaniei sau Ungariei ci pune în joc ambiții personale. În dorința sa de a ocupa tronul

Imperiului romano-german, o cruciadă alături de cavaleri din Burgundia, Anglia, Germania era chiar binevenită. O victorie împotriva turcilor l-ar fi impus în lumea Occidentului.

În lupta antiotomană, Sigismund de Luxemburg « reprezenta grupul de forțe feudale care se opuneau turcilor în măsura în care aceștia erau o piedică în calea propriei lor expansiuni ». Lupta lui era fundamental opusă de cea condusă de Mircea cel Bătrîn sau de Dan al II-lea pentru apărarea independenței Țării Românești (*Istoria României*, II, p. 388).

românilor, indiferent de starea lor socială. Din documentele emise în anii 1359²⁶, 1360²⁷, 1370²⁸ sau 1377²⁹, reiese clar că în veacul al XIV-lea s-a ajuns la represalii serioase asupra cnezilor români, condamnați chiar la moarte pentru infidelitate³⁰. În documentul din 1366, Ludovic cerea nobilimii din Transilvania să extermină pe toți «făcătorii de rele din părțile deacolo, cu deosebire pe cei de naționalitate română»³¹. Totuși, în tot secolul al XIV-lea și mai ales în a doua sa jumătate, au loc răzvrătiți și chiar acțiuni armate ale țărănimii în frunte cu cnezii lor împotriva bisericii catolice sau a feudalității³².

Coroana maghiară și biserica catolică³³ erau dușmani mai apropiați decât turcii de interesele vitale ale românilor din Transilvania, în secolul al XIV-lea. Aceștia trebuiau să ducă, pe orice cale, o luptă asiduă de păstrare a drepturilor lor. Districtele românești de margine se bucurau totuși de o anumită autonomie. După extinderea stăpînirii maghiare în aceste regiuni, românii, în frunte cu cnezii și voievozii lor, erau supuși la obligații militare față de castelanul cetăților regale sau față de stăpînul feudal. Tocmai aceste slujbe la cetăți și în oaste, pe lângă atribuțiile lor administrative, fiscale și judiciare, au favorizat ascensiunea lor socială. Astfel, pentru merite cîștigate în paza granițelor sau colaborare cu puterea regală împotriva cnezilor și voievozilor răzvrățiți unii din ei au obținut de la rege sau voievodul Transilvaniei danii și înnobilări³⁴.

Cnezatul pădurii Leșnic («kneziatum silve nostre Lesnek vocate») este și el o danie făcută în 1394 din voința lui Sigismund de Luxemburg și la ruga voievodului Transilvaniei («per ipsum maiestati nostre locis... ad hummillimae supplicacionis instanciam dilecti fidelis nostri viri magnifici Domini Frankonis Woyvode Transilvani») lui Dobre «Românul», fiul lui Ioan din Leșnic, pentru fidelitate și credință («pro fidelitatibus et obsequiis fidelis nostri Dobre Olahy filij Iwan de Lesnek»). Primind acest cnezat, el și urmașii lui vor trebui să facă în continuare servicii pe lângă cetatea Devei, după cum le fac și alți cnezi («... ut idem Dobre ac eius heredes castellanis, et vice castellanis prefati castris nostri Deva pro tempore constitutis praetextu dicti kneziatus et eius utilitatum ad instar ceterorum kneziorum, ad dictum castrum nostrum Deva, spectantium debita obsequia servicia, ac solutiones consvetas exhibere, at facere teneantur, temporibus perpetue affuturis, ...») ³⁵. În document nu se specifică pentru ce fel de servicii a primit Dobre «Românul» cnezatul Leșnicului, dar faptul că Sigismund îl numește «credinciosul nostru» («fidelis nostri») iar voievodul Transilvaniei intervine și el pentru ca dania cnezatului să-i fie acordată, ne face să credem că Dobre se bucura de încredere deosebită din partea feudalității maghiare. Mai mult, documentul este scris pe pergament și are imprimat sigiliul lui Sigismund, lucru considerat rar pentru actele de danie date cnezilor români din Transilvania³⁶. În condițiile acestea, Dobre

²⁶ *Documenta historiam Valachorum in Hungaria illustrantia*, Budapest, 1941, doc. nr. 107, p. 143, nr. 108, p. 143-144.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Hurmuzaki Densușianu, *Documente privitoare la Istoria românilor, 1346-1450*, I₂, București, 1890, doc. nr. 128, p. 164.

²⁹ *Documenta Valachorum*, doc. nr. 233, p. 271-272.

³⁰ M. Holban, *Deposedări și judecăți în Haeș pe vremea angevinilor*, în *Studii - revistă de istorie*, XIII, 1960, 5, p. 147-163.

³¹ Hurmuzaki, *Documente...* I₂, doc. nr. 84, p. 120.

³² De exemplu, în 1371 un sat întreg se ridică în frunte cu cnezul sătesc pentru eliberarea unui țaran osindit la spinzurătoare pe baza legilor feudale, iar în părțile Hunedoarei toți românii din cele patru districte aparținând cetății Deva, în frunte cu cnezii lor, se împotrivesc judecării altui țaran pe baza legilor oficiale, pretinzând judecata după «legea românilor». (*Istoria României*, II, p. 253-258; Șt. Pascu, *Din istoria Transilvaniei*, I, București, 1960, p. 98-100.

³³ Se cunosc documente date de diferiți papi în secolul al XIV-lea (de exemplu în anii 1314, 1327, 1352, 1356) contra «valahilor schismatici», «împotriva ereticilor, a celor ce cred în ei, a sprijinitorilor, ocrotitorilor și tănuitorilor lor» (*Documente privind Istoria României*, C. *Transilvania veacul XIV*, I, București, 1953, doc. nr. 199, p. 223; II, doc. nr. 432, p. 212; nr. 434, p. 412-413; 435, p. 213-214; Hurmuzaki, *Documente...* I₂ doc. nr. 18, p. 24; nr. 20, p. 27; nr. 30, p. 39).

³⁴ *Istoria României*, II, p. 263-268; p. 275-276.

³⁵ György Féyer, *Codex Diplomaticus Hungariae: ecclesiasticus ac civilis*, X, 8, Buda, 1843, ab anno 1382-1437, p. 370-371; *Documenta Valachorum*, doc. nr. 425, p. 481-482; Hurmuzaki, *Documente* I₂, doc. nr. 298, p. 354.

³⁶ G. Féyer, *op. cit.*: «*Rarissimum pro kenesis valachis in Transylvania elargitum Diploma, in membrana, sigillo maximo a tergo impresso Sigismundi Regis*», p. 371.

În ultimul sfert al secolului al XIV-lea, documentele pe hirtie precumpăneau în Transilvania, pergamentul fiind într-adevăr folosit din ce în ce mai rar. (*Istoria României*, II, p. 188-190).

își putea permite să ridice o biserică ortodoxă pe domeniul ce i se conferă, chiar în vecinătatea cetății Deva. Îl putem, deci, considera pe Dobre ctitorul bisericii din Leșnic ³⁷.

Obținând privilegiu datorită diverselor lor servicii făcute coroanei, mulți dintre cnezii români le foloseau în sprijinul comunității românești. Modul în care Dobre gândește programul iconografic al picturii din biserică sa, este cea mai vie dovadă în acest sens. El este conștient de compromisul moral pe care îl face. Este « fidel » regalității, căreia îi va aduce în continuare diverse servicii, căci nu poate proceda altfel dacă vrea să ridice o biserică ortodoxă. În același timp însă, el cere pictorului să înfățișeze pe pereții bisericii rugăciunea sa către Isus Hristos, *rugăciune militarizată, ridicată nu împotriva turcilor ci a dușmanului din casă*, împotriva căruia nu poate lupta direct, dar a cărui dominație o dorește înlăturată: regalitatea maghiară ³⁸.

Este deosebit de sugestivă, în acest sens, lipsa în pictura de la Leșnic, a celor trei regi sfinți ai Ungariei: Ștefan, Emeric și Ladislau, temă iconografică impusă românilor ortodocși din Transilvania, ca un omagiu adus « sfintei coroane » pentru ca ridicarea unei biserici de piatră să fie tolerată ³⁹. Or, Dobre nu putea să aducă acest omagiu în ctitoria sa, acelaia pentru a cărui înfrângere se ruga.

Afectat moral de situația de compromis în care se afla și fiind în același timp un bun ortodox, el pune un puternic accent pe tema Deisis nu numai pentru a invoca sprijinul divinității pentru înlăturarea dominației maghiare ci și spre a se ruga pentru iertarea păcatelor. Numărându-se printre cnezii « fideli și credincioși » ai regelui, au fost, desigur, momente în care era obligat să săvârșească « păcate » care nu l-au lăsat indiferent. Imaginea ostașului mort din scena Învierii morților și inscripția care o însoțește se referă sigur la un astfel de păcat. Ne sînt date elemente precise care ne ajută la descifrarea naturii lui. Știm că moartea personajului s-a produs pe cîmpul de luptă și în « țară străină ». Este, evident, o aluzie la o bătălie care s-a dus în afara granițelor Transilvaniei, dar nu cu turcii.

La sfîrșitul anului în care se emitea documentul de danie pentru cnezul Dobre (1394), Sigismund pregătea în Transilvania armate pentru un război împotriva Moldovei ⁴⁰. Războiul a avut loc în 1395, sfîrșindu-se cu înfrîngerea armatei maghiare lîngă localitatea Hindău ⁴¹. În această lumină credem că nu greșim afirmînd că Dobre a participat și el la război, căci primește cnezatul pădurii Leșnic pentru slujbe credincioase la 27 decembrie 1394, adică exact în perioada pregătirilor armate ale lui Sigismund. Or, numai la o lună de la data primirii daniei (februarie 1395), se impunea ca o obligație imediată participarea sa alături de rege în luptele din Moldova.

Faptul că a luptat în Moldova, deci, în « țară străină », împotriva celor de același neam cu el — românii moldoveni — constituia într-adevăr un păcat în conștiința românului transilvănean care era Dobre. Imaginea ostașului mort se referă desigur, la o persoană care și-a pierdut viața în acest război, dar constituie și o aluzie simbolică, la propria sa participare.

³⁷ Pe baza existenței acestui document din 1394, V. Drăguț atribuie, primul, biserică din Leșnic cnezului Dobre (V. Drăguț, *Biserica din Leșnic*, p. 429; idem, *Vechi monumente...* p. 53; idem, *Pictura murală...* p. 26).

Din păcate, inscripția din tabloul votiv nu se mai poate citi și nici numele ctitorului din rugăciunea din Deisis. Totuși, în această compoziție se mai vede ultima literă a numelui său, «*ϰ*», exact litera finală a numelui Δοσϰ. Tradiția păstrată în sat, avînd o vechime de cel puțin 150 de ani, îl menționează tot pe Dobre ca ctitor. Se poate, cu ani în urmă, să se fi citit pe peretele bisericii numele lui Dobre și astfel să fi intrat în legendă.

³⁸ Nu se petrecea oare, în Creta, în condiții similare, aproape același lucru, în modesta biserică Sf. Constantin din Kritsa (1341/55)? În pictura acestei biserici, fondatorii — locuitori greci din partea locului — se rugau lui Isus pentru eliberarea comunității grecești din insulă de sub dominația venețiană și reintegrarea ei în Imperiul Bizantin. Căci în acea perioadă, pentru ei, pe primul plan al preocu-

părilor politice, ca inamic stătea republica venețiană și nu pericolul turcesc. (S. Ulea, *L'origine iconographique du thème de la cavalcade de l'empereur Constantin*, comunicare la Congresul Internațional de studii bizantine, București, 1971. Vezi și XIV^e Congrès International des études byzantines, Bucarest, 6–12 septembre 1971, *Résumés-communications*, p. 163–164).

³⁹ Silviu Dragomir, *Vechile biserici din Zarand și ctitorii lor în sec. XIV–XV*, Cluj, 1930, p. 9; V. Drăguț, *Pictura murală...*, p. 32, nota 82.

Cei trei regi sfinți ai Ungariei apar, în schimb, în pictura bisericilor din Crișcior, Ribița, Remetea — primul sfert al secolului al XV-lea.

⁴⁰ Ofensiva regatului maghiar împotriva Moldovei și Țării Românești era prezentată de regii Ungariei ca « o misiune apostolică incredințată de papalitate în vederea convertirii „schismaticilor“ la catolicism ». *Istoria României*, II, p. 353.

⁴¹ *Ibidem*, p. 352–358.

Numai în felul acesta ni se pare explicabilă jeluirea: « Oh, fratele meu, cît de mult am suferit în țară străină, pentru păcatele mele »⁴². Săvîrșind aceste păcate, în fond fără voia lui, și ridicînd apoi o biserică⁴³ în a cărei pictură se roagă pentru iertarea lor, el crede în această iertare⁴⁴. Așa se explică de ce « greșii » sînt figurați printre drepti în Învierea morților.

În încheierea celor de mai sus, se impune constatarea că spațiul deosebit de mare acordat Judecării de apoi, la Leșnic — mai mult de jumătate din suprafața pictată a naosului — se datorește accentului pe care ctitorul a urmărit să-l pună pe ideea de păcat și de profundă căință, așa încît atît el, cît și cei care au păcătuit ca el, să primească iertarea în ziua judecării. Acest mod de a gîndi al ctitorului lămurește încă un aspect din tematica picturilor de la Leșnic — alegerea din întreaga iconografie cristologică a unui singur episod și anume cel mai tragic: Răstignirea — și plasarea sa pe peretele de sud, în pandant direct cu Rugăciunea de pe peretele de nord. Răstignirea era simbolul suprem al jertfirii Mîntuitorului pentru iertarea păcatelor omenirii fiind, deci, scena cea mai potrivită care să comenteze în contrapondere scena Rugăciunii. Dealtfel, momentul jertfirii este încă o dată întărit prin figurarea sub Răstignire a doi serafimi — aluzie la cunoscuta Lauda jertfei cînd se cîntă Trisaghionul⁴⁵.

Tot această idee, de păcat și iertare, deci, în cele din urmă dorința de a ajunge în rai explică repetarea de patru ori a reprezentării lui Petru. Am arătat că hramul bisericii din Leșnic a putut fi dedicat sfinților Petru și Pavel, dintre cei doi, Petru ocupînd o poziție privilegiată. Era firesc ca într-un program iconografic cu un conținut de idei ca cel relatat mai sus să fie venerat tocmai sfîntul deținător al cheii raiului, al locului iertării veșnice.

★

Nu ne vom opri, în studiul de față, asupra problemelor de stil, rămîinînd ca ele să constituie subiectul unui articol viitor. Nu vrem decît să relevăm că ansamblul mural de la Leșnic, deși se află într-o stare de conservare proastă, oferă încă privitorului o pictură de tradiție bizantină, de frumoasă ținută artistică, alături și de stîngăciile unei facturi provinciale nu lipsită de vervă și originalitate.

Nu este întîmplător faptul că ctitorul bisericii din Leșnic s-a folosit de zugrăviri de confesiune ortodoxă și formați în tradiția artei bizantine pentru transpunerea în pictură a mesajului său, mesaj prin care Dobre ne-a lăsat, de fapt, o pagină evocatoare din istoria românilor transilvăneni din veacul al XIV-lea.

⁴² Nu este exclus ca Dobre să fi participat și la lupta de la Nicopole, la un an după Hindău. Și aici, în timpul retragerii armatei lui Sigismund, a avut loc o ciocnire cu români (partizanii lui Vlad). Episodul este menționat de rege într-un document din 1397 în care spune că « atacați fiind cu săgeți inveninate de români, el însuși abia a putut scăpa cu viață ». Hurmuzaki, *Documente* I₂, nr. 329, p. 394.

⁴³ De aici și posibilitatea de a data atît construirea cît și zugrăvirea bisericii, la puțin timp după primirea cnezatului pădurii Leșnic — decembrie 1394 — și după războiul de la Hindău — februarie 1395. Căci din caracterul dramatic al mesajului ctitorului în pictura bisericii sale se vede că această pictură a fost executată într-o vreme cînd Dobre se afla încă sub puternica impresie a păcatelor săvîrșite. Dealtfel, ținînd seama de împrejurările dificile în care trăiau nobilii români din Transilvania, era firesc ca Dobre

să profite de încrederea de care se bucura pe lângă voievod și rege pentru a obține, cît mai repede, incuviințarea de a-și ridica biserica.

⁴⁴ În interpretarea mesajului ctitorului nu trebuie neglijată nici valoarea simbolică a faptului că Petru, patronul probabil al bisericii și intercesor pe lângă Isus în Deisis, a fost el însuși iertat de acesta deși s-a lepădat de trei ori de el și ridicat la rang de prim apostol. Aceasta era, pentru omul medieval, o dovadă a milosteniei lui Dumnezeu și a faptului că pocăința ajută la ștergerea păcatelor. Gherasim Timuș, *Dicționar aghiografic*, București, 1898, p. 676–684.

⁴⁵ Tot ca o aluzie la jertfă trebuie interpretat animalul dus pe umăr de unul dintre cele două personaje din Învierea morților. V. Drăguș, în *Biserica din Leșnic*, p. 431; idem, în *Pictura murală...*, p. 29, afirmă că acesta « ar putea reprezenta ideea de jertfă în spiritul simbolic al sacrificiului lui Avraam ».

Résumé

Dans la présente étude l'auteur fait l'analyse iconographique des peintures de l'église de Leșnic (Transylvanie), en montrant que ces peintures sont, en réalité, le message du fondateur de l'église — le noble roumain Dobre, à qui Sigismond de Luxembourg avait donné en 1394 la possession de la forêt de Leșnic.

La Transylvanie se trouvait, depuis longtemps déjà, sous la domination de la royauté magyare, sauf les districts roumains de frontière qui jouissaient d'une quasi-autonomie. C'est justement dans ces districts que les nobles roumains ont eu la possibilité de construire des églises orthodoxes. Cependant, pour obtenir des privilèges, ils étaient obligés de rendre des services à la royauté et au prince transylvain, ainsi que de participer aux guerres que ceux-ci menaient soit contre la Valachie ou la Moldavie pendant le XIV^e siècle, soit contre les Turcs en tant qu'alliés de la Valachie, vers la fin de ce même siècle.

Dans la peinture de l'église de Leșnic, le fondateur adresse une prière à Jésus Christ, prière suggestivement illustrée par l'originale Déisis, où Jésus Christ, au lieu d'être représenté sur un trône, apparaît dans les bras de la Vierge. Le but de cette prière est double. Le fondateur demande pour les Roumains de Transylvanie la protection contre l'ennemi, qui au XIV^e siècle était représenté plutôt par la royauté magyare que par le Turcs. Le fondateur demande en même temps l'absolution de ses péchés, car il considère comme un grand péché le fait d'avoir lutté contre les Roumains de Moldavie à Hindău, en 1395. Ainsi s'explique l'étendue peu accoutumée du thème du Jugement Dernier, où figure un soldat qui a été tué par une flèche, « en terre étrangère », et qui est contrit de « ses péchés » — comme le dit l'inscription.

L'auteur affirme que le style de la peinture de l'église de Leșnic est de tradition byzantine. Les arguments en faveur de cette assertion feront l'objet d'une prochaine étude.

DESPRE SPAȚIUL INTERIOR AL ARHITECTURII CIVILE BALCANICE (PE MARGINEA DECORAȚIEI CASEI ROMANIT DIN BUCUREȘTI)

de CONSTANTIN JOJA

Problemele de spațiu interior, de decorare a lui pentru obținerea unei expresivități anumite, nu se rezolvă totdeauna în funcție de datele stilistice ale întregii clădiri. Și aceasta pentru că există o concepție fundamentală a funcției spirituale a spațiului interior, proprie fiecărui popor și care nu poate fi anihilată de influența, oricât de puternică, a curentelor majore ale arhitecturii europene. În constituirea spațiului interior — ca unitate expresivă — la români, elementele constructive propriu-zise au o însemnătate redusă, rolul acestora fiind preluat de țesături și mobilier, austeritatea arhitecturală fiind compensată de nespusa bogăție cromatică a țesăturilor. În arhitectură, bogăția mijloacelor nu este o condiție pentru realizarea valorilor absolute arhitecturale și aceasta reiese ușor din comparația obiectivă a arhitecturii țărănești cu arhitectura civilă urbană, din orice țară.

Nevoia omului de a se exprima în arhitectură este poate mai puternică decât în orice altă artă, fiind foarte puține ființe, cultivate sau necultivate, care să nu simtă nevoia organizării spațiului după structura lor spirituală și rațională. Toți oamenii participă, direct sau indirect, la realizarea locuinței lor, a spațiului interior și exterior, transmise de fapt din generație în generație. Cum s-ar putea explica însă sărăcia de expresii arhitecturale a spațiului interior la români, în toate clasele sociale, altfel decât printr-o sobrietate morală care nu putea fi depășită de bogăția sau lipsa mijloacelor economice.

În țara noastră, arhitectura civilă a rezistat secole de-a rîndul oricăror influențe balcanice, care puteau să-i modifice valorile plastice tradiționale.

Deși, astăzi, se poate verifica faptul că aceleași rădăcini, tracice probabil, au dat naștere arhitecturii civile tradiționale în orice țară din Balcani și la noi, evoluția arhitecturii de-a lungul a două milenii în dreapta și stînga Dunării a dus la diferențe notabile, care în fațadele de la stradă pot părea ireconciliabile.

Incomunicabilitatea valorilor arhitecturale ale spațiului interior și exterior balcanic de-a lungul celor două maluri ale Dunării se explică prin faptul că limita superioară a Imperiului bizantin a fost secole de-a rîndul malul drept al Dunării. Dacă sîntem tributari civilizației bizantine pentru arhitectura religioasă nu se poate spune același lucru despre arhitectura civilă. Însă, în secolul al XVIII-lea, odată cu domniile fanariote, legăturile noastre cu cultura constantinopolitană, devenită otomană, ajung foarte strînse, cel puțin pentru păturile conducătoare; dar aceste legături s-au oprit la decorație, arhitectura exterioară rămînînd cu sensurile ei expresive fundamentale. Atunci, barocul constantinopolitan determină în arhitectura urbană, mai întîi, și apoi în cea țărănească, expresii menite să ne apropie de cultura arhitecturală occidentală, dar și de elementele plastice ale spațiului interior balcanic. Astfel, pînă în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea mulți meșteri balcanici au lucrat în Țara Românească și aceasta explică prezența unor plafoane de mare puritate stilistică balcanică la noi. Un exemplu elocvent în acest sens sînt cele ale casei Romanit din București.

Spațiul interior al oricărei arhitecturi este modelat expresiv nu numai de concepția planimetrică și de elevațiile secțiunilor perpendiculare, ci, în foarte mare măsură, de felul în care se face modelarea plafoanelor.

Un plafon simplu tencuit, oricare ar fi forma camerei, este inexpressiv; în camerele înalte, plafonul simplu dă realmente senzația unui spațiu sărac, nemaiputând stabili raporturi semnificative, în schimb în camerele joase, moderne, simplitatea plafonului este obligatorie. Plafonul casei țărănești nu depășește înălțimea de 2,20 – 2,80 metri; elementul vibrat al spațiului interior îl constituie simpla liniatură a grinzilor. Se stabilesc astfel rapoarte optime între mobilierul scund al casei țărănești și spațiul camerei, între pardoseală și plafon, între suprafața luminată a ferestrelor și volumul camerei.

De ce diferă, ca înălțime, spațiul interior țărănesc de cel urban, la noi și peste tot în lume? Orășanul poate fi mai cultivat dar nu în mod necesar mai înțelept decât țăranul. Civilizația urbană creează necesitatea unui spațiu supradimensionat, ajungând la gigantism în spațiile aulice, care corespund unei artificiale sporiri a personalității celui ce locuiește într-un asemenea spațiu. Orășanul renunță la intimitate pentru nevoia de reprezentativitate. Spațiul subordonat este înlocuit cu spațiul care subordonează omul.

Pereții caselor românești n-au fost niciodată îmbrăcați cu lambriuri, panotate ca în Balcani, ci întotdeauna tencuiți sau cu structura grinzilor aparentă. Aceasta duce la expresii total diferite ale spațiului interior, dovada unei mentalități diferite, a unei alte înțelegeri a cadrului, care trebuie să-l odihnească sau să-l facă pe om să se concentreze, ca să intre în imperiul lui sufletească, să-și regăsească intactă personalitatea lui strîmtoară de vicisitudinile vieții cotidiene. În concepția locuinței urbane balcanice decorul tavanelor variază în funcție de dimensiunile încăperilor. Adîncimea acestuia, complicația sculpturii sau simplitatea ei, conturul simplu sau ondulat, sînt acordate la volumul camerei, funcționînd în așa fel încît spațiul să-și poată desăvîrși unitatea.

Rozeta centrală, săgețile care converg către ea, chenarul din jurul ferestrelor, scafele, toate sînt dimensionate în raporturi armonice cu suprafața tavanului și cu volumul camerei determinat de înălțimea ei.

Decorația tavanului, contribuind în cel mai înalt grad la confortul spiritual al celui ce locuiește camera, îi imprimă acestuia datele stilistice ale comunității, îl face să se simtă în comuniune cu înaintașii lui, într-o senzație de bogăție spirituală nemărginită.

Tavanul nu este operă de artă pur decorativă, nici figurativă, nici abstractă, ci mediu arhitectural, iar mediul arhitectural nu poate fi conceput în afara unui climat emoțional propice, o ambianță care să amplifice tonusul vital și să fie proiecția a ceea ce este superior în structura sufletească a omului. Tensiunea emoțională pe care un tavan ar putea-o suscita nu poate fi desigur comparată cu cea a contemplării unui tablou sau a unei sculpturi, dar tavanul sculptat reușește să dea mijloace de contemplație pentru nevoia de catharsis a omului.

Trecerea de la pereți la plafon se face prin scafe, suprafețe curbe savant dimensionate, opuse una alteia, care îndepărtează optic plafonul și dă spațiului camerei dimensiuni mai mari, amplificînd valorile plastice ale pereților și ale întreg interiorului. Iată de ce nu poate fi gîndită o opoziție între decorul pereților și cel al tavanului în Balcani, dat fiind că decorația tavanului centrează atenția, dînd spațiului interior nucleul puternic vibrat care stabilizează senzațiile privitorului.

Plafoanele casei Romanit sînt printre puținele plafoane din Balcani avînd caracteristică trecerea de la pereți la plafon, prin intermediul unor scafe puternice, de dimensiuni destul de mari pentru a putea fi pictate cu peisaje în cîmp continuu, punctate de ansambluri arhitectonice. Unele scafe decorate cu *rinceaoux*-uri și ghirlande, rupte de medalioane, în care sînt pictate peisaje și arhitecturi, alternează cu scafele pictate continuu. În general însă în Grecia și Bulgaria, peisajele urbane și reprezentările de construcții izolate sînt pictate pe pereți, în panouri sau medalioane de diferite dimensiuni.

Pentru ce nu se întîlnește în Balcani compoziția occidentală a plafoanelor cu grinzi puternice, casetate în hexagoane, octogoane sau pătrate, cu dreptunghi central și pătrate marginale, decorate cu ostentație? Răspunsul trebuie căutat în însăși gîndirea arhitecturală, atît de diferit dezvoltată în estul și în vestul Europei. Evul mediu vest-european, cu decorație

rigid geometrizată în stilurile romanic și gotic, își găsește în Renaștere o deschidere spre o viziune emfatică a spațiului. Evul mediu răsăritean rămîne în continuitatea stilistică bizantină, cum demonstrează cu prisosință toată arhitectura bisericească și civilă din Balcani, chiar pînă în secolul al XIX-lea.

Plafioanele tencuite și pictate ale barocului occidental, împărțite prin stucaturi cu rame de tablouri, nu au nimic comun cu plafioanele balcanice, nu dau senzația intimității căldurii spirituale.

Pe o tradiție bizantină a plafoanelor lucrate se putea grefa spiritul baroc al secolului al XVIII-lea, fără să fim nevoiți însă a trage concluzia unei alterări a expresiei bizantine.

Astfel, cunoscînd dinamica plafoanelor balcanice dar și a fațadelor în lemn și piatră a arhitecturii bizantine din secolul al XV-lea, păstrate intacte pînă azi în Istanbul, putem observa că însuși sensul dinamicii arhitecturii bizantine este altul decît al barocului occidental. Dacă admitem că perioade barocizante urmează în mod necesar dezvoltării stilistice firești, clasice la epogeul ei, trebuie să punem ipoteza existenței barocului bizantin ca urmare a unei evoluții stilistice îndelungate, aproape milenare.

Vederile generale ale orașelor pictate în Balcani nu au nimic comun cu reprezentările orașelor occidentale din gravurile artiștilor nordici, cărora le datorăm și o serie de gravuri ale orașelor noastre. Pentru pictorul balcanic orașul este definit de meandrele golfului și de urbanistica liberă, opusă uneia de tip riguros geometric, a tradiției sud-est europene. Pentru gravorul occidental reprezentarea orașului este expresia unei alte viziuni, geometrice, a spațiului urban, care transpare în exactitatea geometrică a reprezentării.

Vederea Istanbulului este prezentă în majoritatea picturilor de interior, murale și de plafon. Istanbulul era într-adevăr mirific în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, nu numai ca așezare arhitecturală, dar și ca centru de cultură. Însă, nu numai Istanbulul, ci și Veneția, precum și așezămintele culturale, construcții importante din vecinătate constituiau subiecte pentru medalioanele pictate. În plafioanele casei Romanit, însă, nu sînt reprezentate orașe, ci ansambluri de construcții izolate în peisaj, palate așezate totdeauna la marginea unei ape.

Construcția plafoanelor balcanice este ascunsă, pe cînd plafioanele medievale apusene și cele ale Renașterii au structura aparentă, sau care vrea să dea iluzia structurii aparente, de fapt ele fiind agățate de ferme cînd camerele au dimensiuni mari. Dacă analizăm plafioanele baroce, care au și ele construcția ascunsă, constatăm, din construcția și decorația plafoanelor din Balcani, că ne aflăm în fața unui baroc balcanic, dar acesta coincide în sensurile lui arhitecturale cu arhitectura bizantină tîrzie, chiar dacă ne gîndim doar la exemplele de arhitectură civilă. Legăturile între concepția și elementele decorative ale arhitecturii bisericești și civile din Balcani se datorează meșterilor decoratori, aceiași pentru ambele arhitecturi, de aceea deseori motivele decorative din bisericile cu plafoane de lemn sînt identice cu cele de pe plafioanele caselor de locuit.

Plafioanele occidentale casetate cu grinzi sînt opuse bolții, exaltînd suprafața plană; plafioanele balcanice ascund o aspirație secretă către boltă, rotunjind oarecum spațiul camerei prin intermediul scafelor repetate.

Arhitectura bizantină articulată din lemn își ascunde structura pentru a permite variația expresiei arhitecturale, atît de mult iubită în Bizanț, spre deosebire de cea gotică de pildă, care își arată întotdeauna structura și o variază de cîte ori e nevoie să varieze expresia. Arhitectura bizantină de zidărie își dezvăluie adeseori, atît în interior cît și în exterior structura; aceasta ar părea un paradox, dar faptul este exemplificat de cupola și bolțile naosului pe patru stîlpi și de arcele ce se văd în fațade, ca de pildă la Sf. Nicolae Domnesc din Argeș.

În arhitectura bizantină, ca și în cea romanică, zidurile marginale sînt împodobite cu ocnițe și arcaturi false, tinzînd să dea întregii clădiri impresia unei arhitecturi articulate. Această nostalgie către valorile arhitecturii articulate arată limpede ce cadru formativ a lăsat în spiritul nostru, peste veacuri, arhitectura articulată din lemn.

Casa Grigore Romanit, din București, Calea Victoriei, nr. 111, a fost clădită pentru un bancher grec de la începutul secolului al XIX-lea. În timpul domniei lui Grigore al IV-lea Ghica a servit pentru recepțiile și balurile curții, iar în 1834 a fost închiriată noului domnitor Al. D. Ghica, căruia i-a servit drept administrație. În 1836, a fost instalată aici curtea admi-

nistrativă. De la mijlocul secolului trecut s-a mutat în casa Romanit Ministerul de Finanțe. Cu acest prilej a fost întregită cu cele două aripi care i-au dat forma de « U ».

Arhitectura exterioară arată clar intervenția arhitecturală neoclasică, nu numai pe cele două aripi adăugate, ci și pe corpul central inițial. Sînt motive întemeiate să credem că, inițial, corpul central fusese construit în arhitectura barocă românească, atunci în plină dezvoltare, cu pilastratură canelată, capitele și baze florale și stucatură deasupra ferestrelor ușor arcuite. Refăcîndu-se și amplificîndu-se la mijlocul secolului al XIX-lea, era natural ca fațada veche să fie ștearsă și să primească o nouă pilastratură, cornișe și profile deasupra ferestrelor, într-o încercare de uniformizare stilistică neoclasică. Dar ferestrele cu boian-drugii arcuiți ai corpului central au rămas și, odată cu aceștia, proba anteriorității.

În interior, cinci plafoane lucrate în lemn după moda balcanică, de către meșteri balcanici, mai rămăseseră pînă în anul 1954, cînd au fost desființate.

Casa Romanit avea în plafoanele ei decorate exemplarele de plafoane cele mai evoluat din Balcani, păstrate într-o puritate stilistică ireproșabilă. Plafonul solar, pe lîngă sculptura și pictura de mare expresivitate, cu toată perspectiva arhitecturală particulară, era o piesă unică în gen. Vom analiza plafoanele casei Romanit, în comparație cu cele din Balcani.

Peisajele tratate cu o mare înțelegere a naturii: pomii din prim plan erau redați cu o măiestrie care ar fi putut rivaliza cu a pictorilor Renașterii.

Pe friza 1–2, în peisajul Bosforului, palatul (nr. 1) prezentat nu există în realitate dar nici nu este o arhitectură de pură fantezie, pentru că toate elementele întîlnite aici sînt verosimile pentru Bosfor. Împărțirea volumului în cinci părți atestă o influență neoclasică redusă doar la volum, pentru că detaliile sînt de altă factură, total diferită; este adevărat că în acele trei corpuri ieșite, unul are coloanele fără baze și capitele, altul le are cu fus drept, cu baze și capitele, iar al treilea cu fusuri modelate cu toruri.

În jurul ferestrelor și pe balustradă sînt pictate ghirlande ce amintesc pe cele pictate la Koprivștița și Plovdiv. Parterul foișoarelor cu portic deschis și etajul cu ferestre cu grile reășează palatul în atmosfera sud-est europeană. Platforma, asemănătoare celor ale palatelor de pe Bosfor, și chiparoșii sugerează cu pregnanță peisajul Istanbulului. 14 caice, cu rame multiple, agrementează întreg peisajul, ca și soldații călări, desenați la altă scară.

În dreapta și stînga palatului sînt situate parteruri terminate cu terase mărginite de balustrade și o coborîre acoperită, care conduce la un debarcader.

Decorația florală pe torurile care delimitează scafele consta din simple ramuri de salcîm, alternînd cu o tijă cu trei floricele și trei frunze, fără nici o legătură cu complicatul șir de ghirlande și *rincaux*-uri fine de pe scafe. Rama care delimitează sculptura propriu-zisă a tavanului este decorată cu ramuri, fructe și flori, cu alte caractere decît cele ale torurilor. O baghetă separă prima suprafață curbă, decorată cu o panglică continuă la tavanele din Koprivștița, Karlovo și altele. Între sinuozitățile sale sînt intercalate floricele mici în buchete, decorație care nu apare în plafoanele din București.

În camera cu plafon octogonal, același pictor variază florile și frunzele, la fel de mici și subțiri, într-o compoziție cu totul diferită. *Rinceaux*-urile stilizate se schimbă devenind aici un vrej continuu, ușor ondulat, cu frunze de viță și struguri, spre deosebire de torul mare, cu decorație geometrică, și a celui mic, cu un singur tip de palmete, înșirate toate în aceeași direcție; între cele două scafe sînt mici medalioane rotunde cu păsări și medalioane elipsoidale cu peisaje și arhitectură.

Nu poate fi vorba de o unitate stilistică în decorația picturală, dar ansamblul se supune marii compoziții sculptate, efectul fiind o armonie caldă. În tavanul stelat, înscris în octogon, diferența stilistică în suprafețele pictate este tot atît de mare ca și în cele precedente.

Sculptura cîmpurilor este diferită, ca factură și ca element vegetal, de la plafon la plafon. Sculptura mărunță și densă a plafonului solar, într-o compoziție foarte compactă, căreia cu greu i se poate descifra o idee conducătoare, se situează între compoziția tîmplelor de biserici și sculptura de mobilier oriental. Existența, în Balcani și la noi, a strălucitelor școli de sculptură de tîmplă bisericească poate constitui explicația acestui stil compozit.

Cercetată mai atent, această sculptură, cu umbre adânci și dese pe suprafețe mici, nu poate să nu ne ducă cu gândul la sculptura capitelor bizantine, la modul bizantin de tratare a acantului cu ascuțișurile și punctele sale de umbră, sugerînd o dantelă în piatră sau lemn.

Ipoteza unei sculpturi de tavan în lemn încă din epoca bizantină nu poate fi ușor înlăturată, chiar dacă nu mai avem alte probe materiale. Lemnul sculptat în toate manierele posibile, abstractă, florală, zoomorfă, prefigurînd toate experiențele spirituale, este poate anterior însăși construcției în lemn, arhitecturii primitive. Dar tavanele sculptate nu puteau să apară decît atunci cînd arhitectura din lemn ajunsese la apogeul său, în antichitatea greco-romană. Trebuie să amintim că pînă în secolul al XX-lea nu numai în interior, ci și în exterior se utilizau elemente de arhitectură clasică făcute din lemn și executate cu toată decorația complicată a arhitecturii clasice de piatră pe care o cunoaștem. Ce ne poate împiedica să gîndim că și în antichitatea greco-romană coloanele, capitelele, frontoanele și cornișele arhitecturii civile au fost întîi executate în lemn și apoi în piatră, la edificiile sacre și social-culturale, cărora li se cerea o durată eternă.

Pe aceeași friză, într-un peisaj cu cîmpii și dealuri în fund, în care șiruri lungi de soldați fac exerciții, este situată o arhitectură (nr. 2) cu totul fantezistă, un palat fortificat, cu terase și creneluri, cu trei mari arcade în « anse de panier » la parter, legat cu un complex de clădiri cu două turnuri. Știința peisagistică este aici mult superioară desenului de arhitectură; eforturile de a realiza în perspectivă arhitectura i-au dat dificultăți pictorului. Stejarii din primul plan par a fi într-un desen artistic din Renașterea tîrzie.

Medalionul 3. Chenarul baroc compus din frunze ascuțite, vrejuri terminate în spirală și cu dese schimbări de direcție, este continuat cu o decorație florală de tip renascen-tist, foarte corect desenată; un palat cu curte interioară, cu grădină de stil francez, clar desenată, are o arhitectură care amintește pe cea balcanică. Etajul construit pe stîlpi de lemn, cu ferestrele regulat ritmate, este inspirat direct din arhitectura balcanică. Totul este înconjurat de o incintă cu turnuri de pază. Pictorul nu poate să fi văzut această compoziție de grădină arhitecturală nici la Istanbul, nici în altă parte în Balcani, ci doar în Franța.

Friza 4. Peisaj de mare întindere, cu un lac peste care trece un pod sprijinit pe trei arce, tipic balcanic. Remarcabil desenul stejarilor și al plopilor. În stînga unui complex de construcții, dintre care cea din mijloc este cu siguranță una din construcțiile obișnuite în Balcani, casa patrată, parter și două etaje, amintind de casele bizantine din Fanar, este legată de un pod.

Medalionul 5. Prezintă un peisaj cu coline. Pe o cîmpie largă, străbătută de un rîu pe care plutesc lebede, se vede în depărtare un pod curios construit. Pe fundal apare o compoziție arhitecturală simetrică, cu totul fantezistă.

Medalionul 6. Complex de clădiri parter-etaj la marginea unui lac, pe care două caice, unul cu 12 rame și altul cu 6, avansează către un debarcader. Două din pavilioane sînt construite în plan cruciform, cu acoperișuri-cupolă învelite cu tablă și terminate cu șmilună. Decorația este constituită din ghirlande, pictate pe balustradă, deasupra și dedesubtul ferestrelor. Corpurile din dreapta sînt învelite cu olane, pe o pantă joasă obișnuită.

Friza 7. Palat pe malul unui lac, parter și etaj, într-un volum unitar, construit în întregime cu arcade, la parter și ferestre, la etaj, în ritm continuu. Această arhitectură unitară, cu acoperiș plat de olane, pare a fi mai degrabă italiană decît balcanică. În stînga, o construcție cu o arhitectură aproape modernă și, în grădina italiană, un chioșc pentagonal învelit cu șindrila.

Medalion 8. Într-un peisaj de cîmpie, udat de o apă, un castel protejat de brațele rîului pare să amintească cu foarte mare claritate o construcție cu geamlîc, pe care pictorul trebuie s-o fi văzut în împrejurimile Bucureștilor. Plopii înlocuiesc chiparoșii. Parterul reprezintă tipul pridvorului închis tradițional românesc.

Casa Romanit nu a fost singura casă din București sau din țară cu plafoane sculptate; ele au dispărut cum au dispărut cele prezentate aici, cu excepția celor din casa Hagi Prodan și Melic. Totuși majoritatea plafoanelor românești din secolul al XVIII-lea erau decorate în stilul școlii românești de stucatură, din nefericire încă atît de puțin studiată.

În arhitectura țărănească românească plafonul a fost întotdeauna simplu, funcțional; căpăcit¹, caplama² sau cu nut și feder, cu grinzile aparente, scîndura pusă deasupra grinzilor făcînd izolarea spre pod. Elemente decorative au intervenit numai pe grinda principală, grinda meșter, care era sculptată la mijloc, purtînd și inscripții.

La casele mai puțin dezvoltate și chiar la multe case boierești, plafoanele sînt tencuite simplu. Abia în secolul al XVIII-lea plafoanele tencuite capătă o decorație în stuc, cu frunza groasă, monumentală, în compoziții savante. La începutul secolului al XIX-lea încă mai veneau meșteri balcanici care executau plafoane sculptate în lemn, dar, după 1830, sînt înlocuite cu tavane de factură eclectică, cu profilatură neoclasică și cu picturi în toate genurile posibile. Atunci își pierde decorația plafonului românesc unitatea stilistică pe care o avea, cu grinzile aparente, cu compozițiile din lemn sculptat sau cu stucatura școlii noastre din secolul al XVIII-lea.

Arhitectura pictată pe tavanele casei Romanit diferă substanțial de arhitectura pictată în Balcani. În Bulgaria, la Koprivștița, pictorul se inspiră din satele învecinate sau redă arhitecturi fanteziste, amintind pe cele din icoanele bizantine, precum și sate occidentale cu biserica în mijloc, pe care le va fi văzut în peregrinările lui; dar Istanbulul nu este reprezentat.

În Grecia, cînd pictorul încearcă să redea orașe întregi, Istanbulul sau Tesalonicul, portul cu corăbiile și silueta generală a orașului este singura respectată, casele nefiind cele caracteristice acestor orașe. Construcțiile păstrează însă ritmurile obișnuite ale ferestrelor, deși ieșiturile în *bow-window*, caracteristice oricărei arhitecturi balcanice, nu se mai văd. Dar sînt vizibile brîurile care despart parterul de etaj și etajele superioare între ele, chenarele ferestrelor și coșurile obișnuite, terminate cu mici conuri. Asemănarea cu clădirile din micile porturi italiene, chiar și bisericile fiind italianizante, ca de pildă acelea din picturile casei Manolachi din Verria, vădea o aspirație spre exotism. Era natural ca vasele cu pînze să fie nelipsite în pictura murală grecească, dar în pictura casei Romanit nu figurează decît caice cu rame, pe cînd în pictura bulgărească corăbiile sînt foarte rar vizibile.

Medalioanele cu arhitectură sînt obișnuite în Bulgaria, dar nu pe scafe sau pe plafoane, ci pe pereți.

Compoziția centrată a tavanelor s-a repetat și în pardoselile intarsiate din Franța, Italia, Rusia, însă fără corespondență la plafoane. Este normal ca o suprafață patrată sau dreptunghiulară să fie decorată după cîteva legi geometrice, dar tavane cu scafe, pictate în continuare cu peisaje și arhitectură, alergînd de-a lungul întregii scafe, și cu scafe tencuite, decorate cu medalioane separate, nu se mai întîlnesc în Balcani.

Există diferențe notabile între sistemele și elementele decorative din Macedonia și Bulgaria. Astfel, elementul preferat în Macedonia este roșcova barocă, așezată pe sensuri diferite, formînd chenare, lucru rar sau de loc întîlnit în Bulgaria; apoi, dezvoltarea continuă a peisajului, pe tot conturul scafei, nu se întîlnește în Bulgaria, peisajul și arhitectura fiind prezente numai pe panourile pictate ale pereților. Dar nu numai pentru artistul pictor al tavanelor din casa Romanit putem trage concluzia că își avea locul de naștere și învățase meseria în Macedonia, ci și pentru artistul sculptor. Compoziția solară a tavanului din casa Romanit este aceeași cu cele din Balcani, dar frunza de viță de vie din rozetă, strugurii, păsările, nu mai au aceeași mișcare, volum și consistență cu cele din Bulgaria. Suplețea foilor, vîrfurile frunzelor, compoziția întregului ansamblu floral revelează lumi plastice diferite. Se poate face o analiză geometrică a axelor și direcțiilor după care se dezvoltă aceste dantelării din lemn în Bulgaria și în Grecia, dar ochiul sesizează cu mare claritate aceste deosebiri, fără să fie nevoie de schematizări. Verria, Castoria, sînt școli diferite de decorație față de cele din Dreanovo, Koprivștița, Plovdiv, Sliven, Samokov, Tîrnovo, Gabrovo, Bansko și celelalte din Bulgaria.

Casele balcanice, ca și cele bizantine în trecut, au parterul din piatră sau cărămidă, dar etajele din lemn. Evident că etajele, avînd pereții din lemn, erau potrivite pentru a primi

¹ Scinduri bătute la intervale de 10–15 cm și astupate pe intervale cu alte scinduri, bătute pe deasupra.

² Scinduri bătute înclinat una peste alta ca să formeze o suprafață acoperită continuă.

o îmbrăcăminte de lambriuri, mai ales în țările în care meșterii excela în lucrarea lemnului. Lambriurile și tavanele lucrate dau intimitate, bogăție și o căldură a spațiului interior inimitabilă și total diferențiată față de cea a Renașterii apusene.

Evident arhitectura civilă desenată în mozaicurile din bisericile bizantine rămase poate fi un indiciu prețios pentru stilul aulic al primelor șase secole, dar nu pentru arhitectura domestică din aceste secole, după cum nici miniaturile nu dau decât sugestii foarte alambicate a ceea ce era arhitectura bizantină din secolele VI–XIV. Interpretarea miniaturilor nu se poate face decât comparându-le cu arhitectura domestică existentă în prezent în Istanbul, iar această comparație poate da dezlegarea problemei continuității arhitecturii bizantine până azi.

Persistența aceluiași tip de locuință, a aceleiași înțelegeri stilistice arhitecturale în tot spațiul balcanic probează aceeași origine, bizantină sau mai veche chiar, căreia cu greu i s-ar putea stabili o dată de început, între al IV-lea și al XIV-lea secol. Orice arhitectură de lemn, ajunsă la un stadiu superior de dezvoltare (și arhitectura bizantină ajunsese cu siguranță la acest stadiu), utilizează calitățile lemnului la posibilitățile lui maxime, care sînt cele ale unei mari potențe decorative, incomparabil mai mari decât ale pietrei sau stucului.

Arhitectura domestică bizantină, executată în piatră sau lemn, nu reproducea arhitectura curților princiare, aceasta păstrînd încă pînă în secolul al VI-lea tradiția palatului lui Dioclețian de la Spalato, dar anumite elemente ale înțelegerii spațiale, dozarea luminii, volumetria, ritmul erau comune. Astfel, supralumina amenajată în arcuri de descărcare (vezi palatul lui Justinian) se va menține chiar și în arhitectura de lemn balcanică din secolul al XIX-lea. Această supralumină apare în Macedonia, în clădirile din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, — ca o confirmare a influenței arhitecturii de curte asupra arhitecturii domestice, supralumina fiind consecința construcției logice a arhitecturii de piatră, unde arcul de descărcare de deasupra ferestrei putea să rămînă golit de zidărie și utilizat pentru intensificarea luminozității spațiului interior —, dar nu o mai găsim decât rareori în casele de lemn din Bulgaria și nici în Istanbul, în afară de pavilioanele palatului imperial.

La iubitorii de mare luminozitate a spațiului interior, cum au fost bizantinii, cum sînt și astăzi popoarele balcanice, supralumina devine inutilă în construcțiile de lemn, din cauza dimensiunilor mari a ferestrelor și a numărului lor. Acolo unde apar, însă, aceste supralumini, ele aduc spațiului interior valori plastice cu totul neobișnuite interiorului luminat numai cu ferestre.

Bizantinii nu au suferit de gigantismul spațiilor interioare în arhitectura domestică, așa cum era obișnuit în Occident. În afară de arhitectura bisericească din primele șapte secole, nici bisericile bizantine nu au dimensiuni extraordinare. Era evident o continuitate de gîndire a aceleiași expresii arhitecturale a spațiului interior și exterior, a acelor sisteme și motive decorative pe care grecii antici le-au transmis și celorlalte popoare balcanice. Bizanțul, ca și întreg sud-estul european, urmărea spațiul controlabil pînă la dimensiunea care să nu dea omului impresia de a fi stăpînit de spațiu nici în interior, nici în exterior.

Din cauza lipsei de elemente materiale (lipsă aparentă, însă, pentru că, deși lemnul nu durează mai mult de două, trei secole, arhitectura în lemn se repeta identic), istoricii de artă nu au gîndit spațiul interior al arhitecturii domestice bizantine din lemn, care constituie marea majoritate a locuințelor în întreg Imperiul bizantin, excepție făcînd Siria, Capadocia și Armenia, unde, în lipsa lemnului, piatra era principalul material de construcție. Dar sînt elemente suficiente care ne pot da imaginea exactă a locuinței bizantine, rămasă într-o continuitate stilistică neștirbită, tocmai datorită faptului că turcii, preluînd imperiul, adoptă arta de a locui a Bizanțului.

Turcii au fost atît de entuziasmați de arhitectura bizantină, de arta bizantină în general, încît după cucerirea Constantinopolului aproape toate moscheele din Istanbul și Tracia vor fi copia, mai mult sau mai puțin exactă, a Sfintei Sofii, și modelul vechilor moschei din Imperiul otoman cu capitala la Bursa, ilustrat la Üllü Ceami, nu se va mai repeta. Cu atît mai mult arhitectura domestică convenea turcilor, deveniți sedentari, pentru că era o arhitectură care fusese adaptată nu numai condițiilor spirituale ci și climatice ale Balcanilor, de zeci de secole. Se poate distinge, în decorația interioară și exterioară a locuințelor din

Imperiul otoman elementul otoman și cel oriental arab. În ce privește pe cel dintâi, îmbrăcăminte în faianță a pereților în palate și moschei devine exuberantă, dar decorația în lemn își păstrează caracterul ei, cu tot influxul arabescurilor din Orient.

Faptul că, planimetric cel puțin, spațiul interior al pavilionului Cinili-kiosc din secolul al XV-lea, autentic reprezentant al spațiului domestic bizantin, se regăsește în toate țările balcanice, în construcțiile mai dezvoltate din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, fiind reluat cu vigoare din secolul al XIX-lea în Renașterea bulgară, atestă originea și continuitatea concepției spațiale bizantine. Acest plan, conceput pe două axe perpendiculare, dă el singur soluția finisării plafoanelor. Marele hol central, prezent în orice construcție balcanică dezvoltată, capătă, prin teșirea colțurilor, forme care îl apropie de hexagon sau de oval, și aceasta ne dă cheia decorării plafonului.

Când spațiul interior este atât de monumental conceput, plafonul nu putea rămâne inexpressiv sau decorat intimist. La rigoarea ordinii spațiale a interiorului bizantin corespunde necesitatea tratării cu vigoare a plafoanelor. De aici modelarea sculpturală a plafonului, nu numai ca decor, ci și ca spațiu.

Tradiția sculpturii în lemn este desigur tot atât de veche sau mai veche decât a arhitecturii în lemn. Din totdeauna s-a utilizat lemnul, cu toată perisabilitatea lui, pentru că era ușor de procurat, de ornamentat și de lucrat. S-au păstrat puține elemente sculptate din antichitate, dar nimic nu probează că elementele decorative ale arhitecturii clasice de piatră nu reproduceau pe cele ale arhitecturii de lemn, ci dimpotrivă. Sînt însă păstrate, fragmentar sau chiar întregi, corăbii ale vikingilor din primul mileniu, cu o sculptură atât de bogată și expresivă, încît nu ne putem îndoi de perfecționarea la care va fi ajuns sculptura în lemn în primul mileniu al erei noastre nu numai în nord, ci în întreaga Europă.

Omul a excelat întotdeauna și în toate regiunile în sculptură: dacă găsim oase și pietre sculptate din neolitic, atunci trebuie să presupunem că exista și lemn sculptat. Sculptura primitivilor, arta neagră, arta indiană, arta tibetană, chineză și japoneză sînt mărturii ale atracției omului pentru sculptura în lemn.

Iar la popoarele obișnuite să utilizeze foarte puțin mobilier în interiorul camerei, cum sînt cele din Balcani pînă în Japonia, fie că dulapurile sînt ascunse în pereți, fie că scaunele, mesele și paturile lipsesc sau sînt foarte joase, plafoanele constituiau elementul care dădea spațiului interior valoare, strălucire și expresie. Nu putem dar să înlăturăm ipoteza unei îndelungate tradiții bizantine a plafoanelor sculptate, cînd probe ale perfecțiunii fațadelor în lemn bizantine sînt încă în picioare în Istanbul³.

Comparînd plafoanele de lemn ale Renașterii cu cele din Balcani, concepția bizantină decorativă reiese cu atîta pregnanță, încît putem analiza și trage concluzii asupra caracterelor plafoanelor bizantine și medieval-occidentale.

Să nu ne înșele aerul lor orientalizant, curbele moi ale unor plafoane evident influențate de barocul italian de secolul al XIX-lea și nici plafoanele rigid decorate; plafoanele din Balcani sînt cele ale epocii bizantine, nici compoziția nici decorația florală sculptată sau pictată nefiind cea a lumii musulmane.

Se poate presupune că influența decorativă a Renașterii s-a făcut simțită în aceste plafoane balcanice din secolul al XIX-lea, dar ele au păstrat concepția lor originală bizantină, și nu trebuie uitat că școala de sculptură în lemn balcanică are o tradiție cu foarte multe secole mai veche decât a evului mediu occidental.

În Balcani, camera este tratată într-o unitate decorativă totală; plafonul nu este împărțit în suprafețe de sine stătătoare ca în spațiul interior propriu Renașterii, ci este compus într-o viziune spațială, sculpturală a unei singure suprafețe unitare, curbată cu multiple sensuri de curbura, întrerupte de toruri mici care stabilizează tendința ascendentă a plafonului, dar și dă consistență curbilor scafei.

Plafonul balcanic are totdeauna un centru bine definit, toată compoziția tinde să afirme centrul de greutate al camerei și elementele geometrice, romburi, săgeți, sînt stelar

³ Vezi C. Joja, *Contribuții la studiul arhitecturii civile din Istanbul*, în SCIA, Seria artă plastică, T. 18, 1971, nr. 1, p. 61.

direcționate spre o rozetă uneori foarte importantă, alteori mai modestă ca dimensiuni. Desigur există și plafoane de importanță minoră, în care câmpul este tratat uniform, fără punct central accentuat, dar ele nu pot fi considerate între realizările care stabilesc caracterele arhitecturii balcanice, pentru că doar realizările majore ca sensuri, rafinament și concentrare de intuiții plastice, nu ca dimensiuni, pot fi luate în considerare în determinarea datelor stilistice ale unei arhitecturi.

Nu sînt, deci, motive să credem că actualele decorații ale tavanelor și pereților din construcțiile țărilor balcanice nu sînt reminiscențe ale arhitecturii bizantine.

Poate că, pentru sensibilitatea noastră actuală, plafoanele balcanice, raportate la cele ale locuinței noastre moderne, pot părea încărcate, dar camera balcanică, cu plafonul ei lucrat, cu pereții îmbrăcați în lemn, cu dulapurile ascunse în pereți și cu mobilierul ei scund are o respirație tot atît de largă, tot atît de aerisită ca și camerele noastre moderne cu mobilierul lor sobru și tavanele simple.

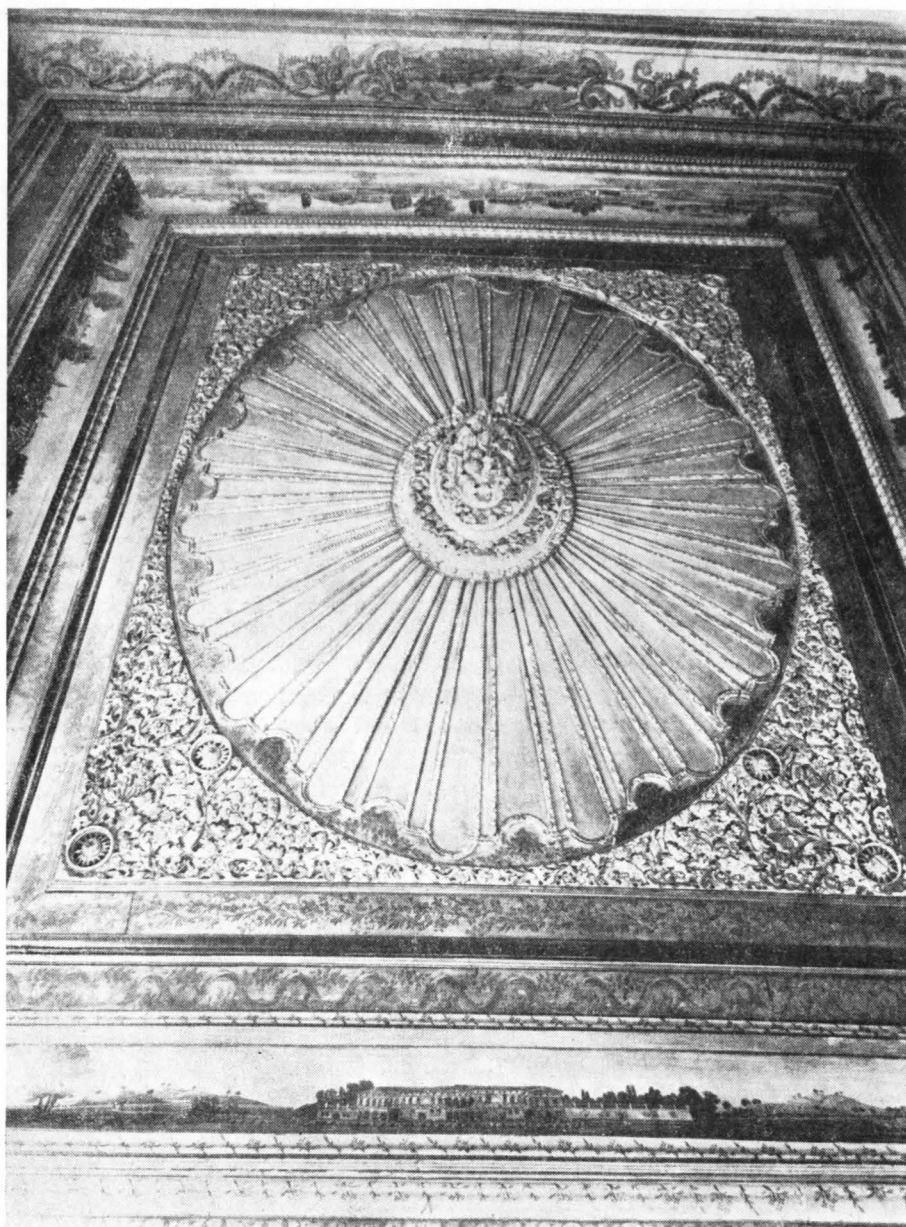


Fig. 1. — Plafonul pătrat, ansamblul architectural.

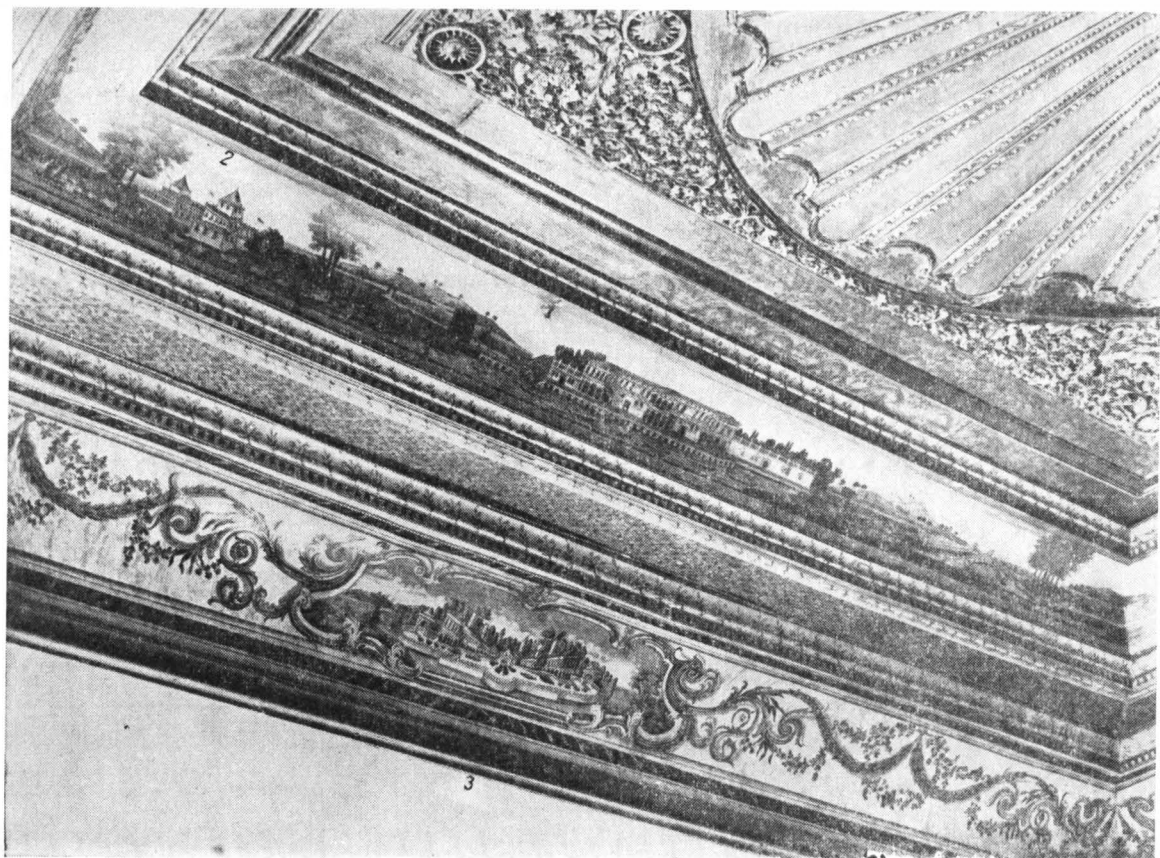


Fig. 2. — Plafonul pătrat, friza 1-2, medalionul 3.

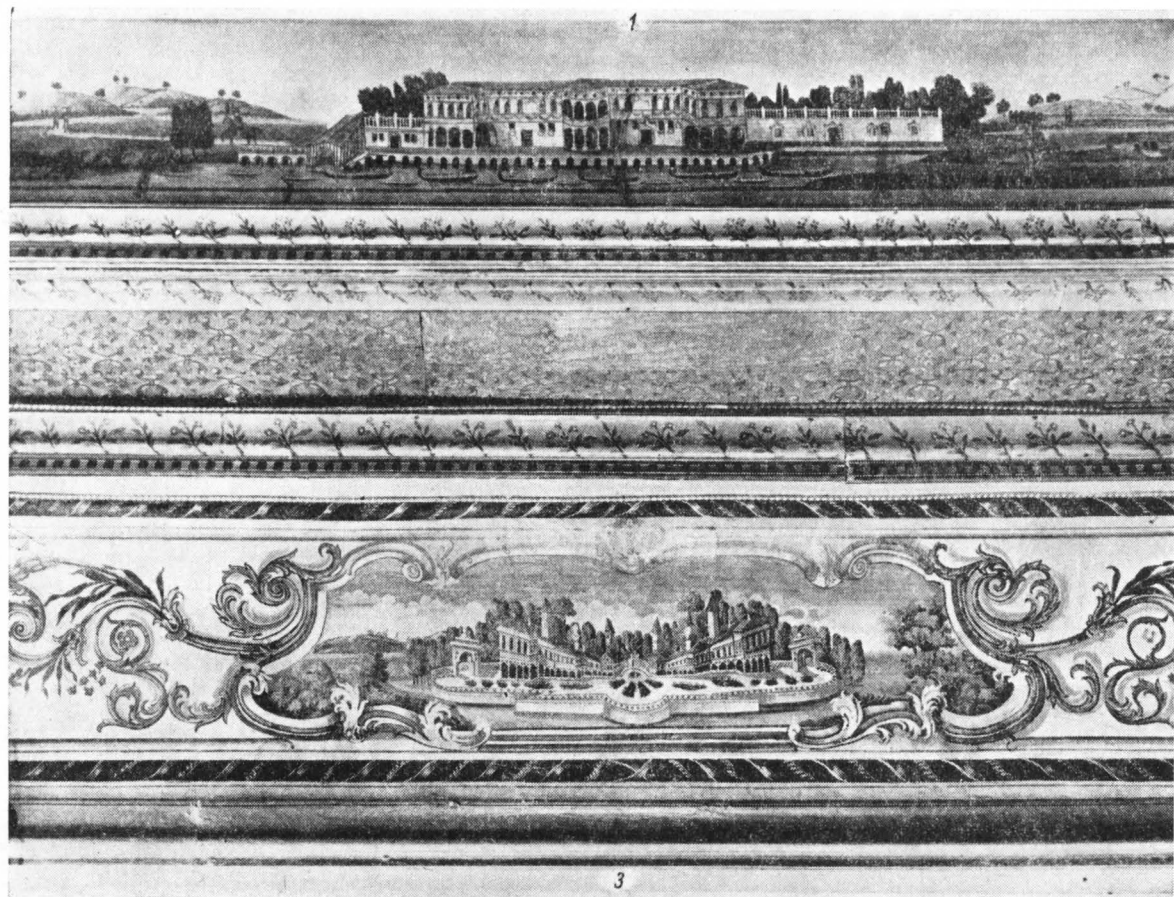


Fig. 3. — Plafonul pătrat, friza 1, medalionul 3.

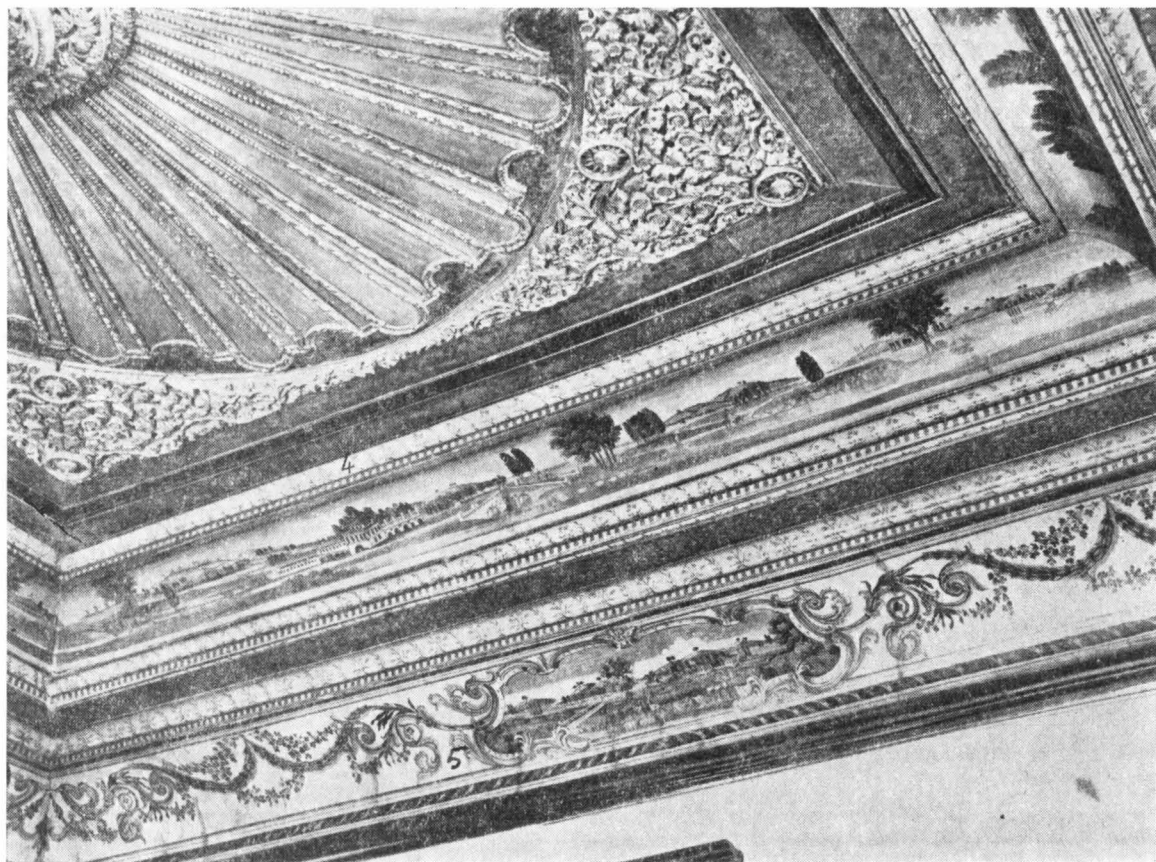


Fig. 4. — Plafonul pătrat, friza 4, medalionul 5.

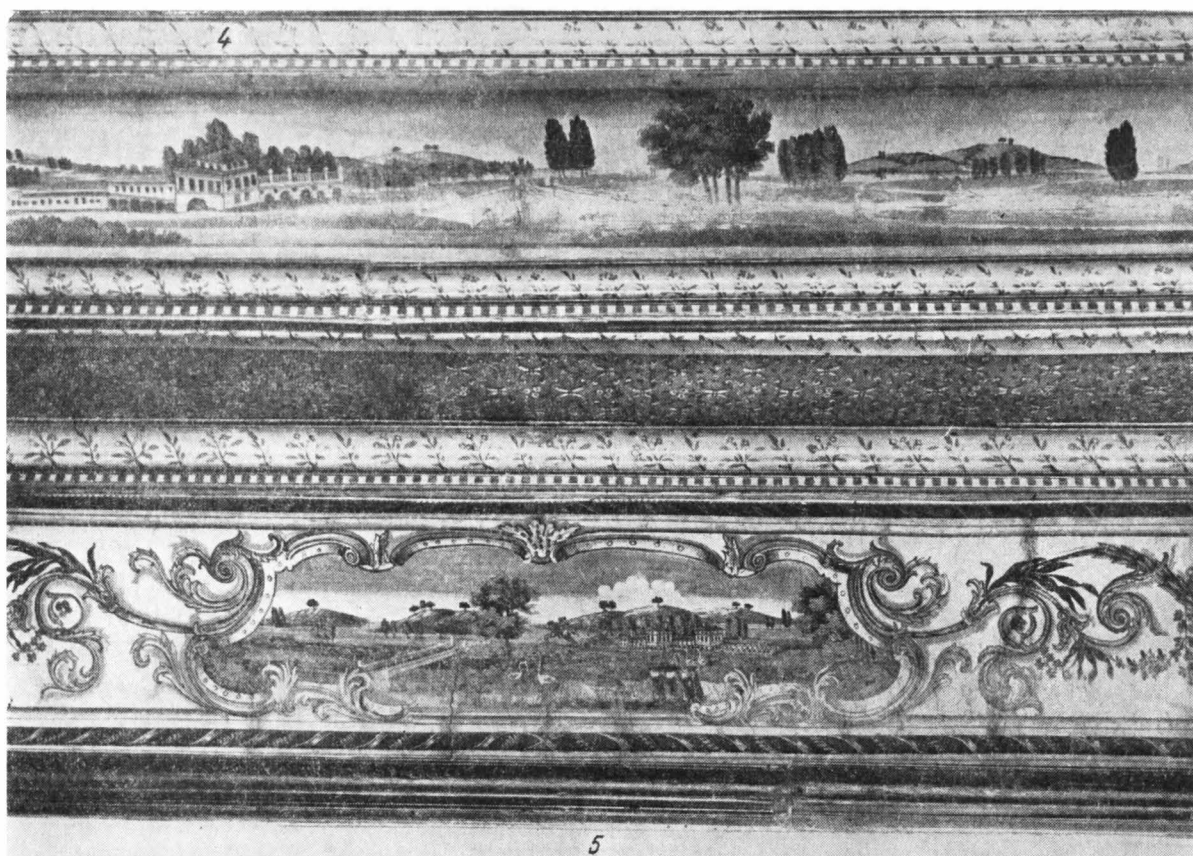


Fig. 5. — Plafonul pătrat, friza 4, medalionul 5, detaliu.

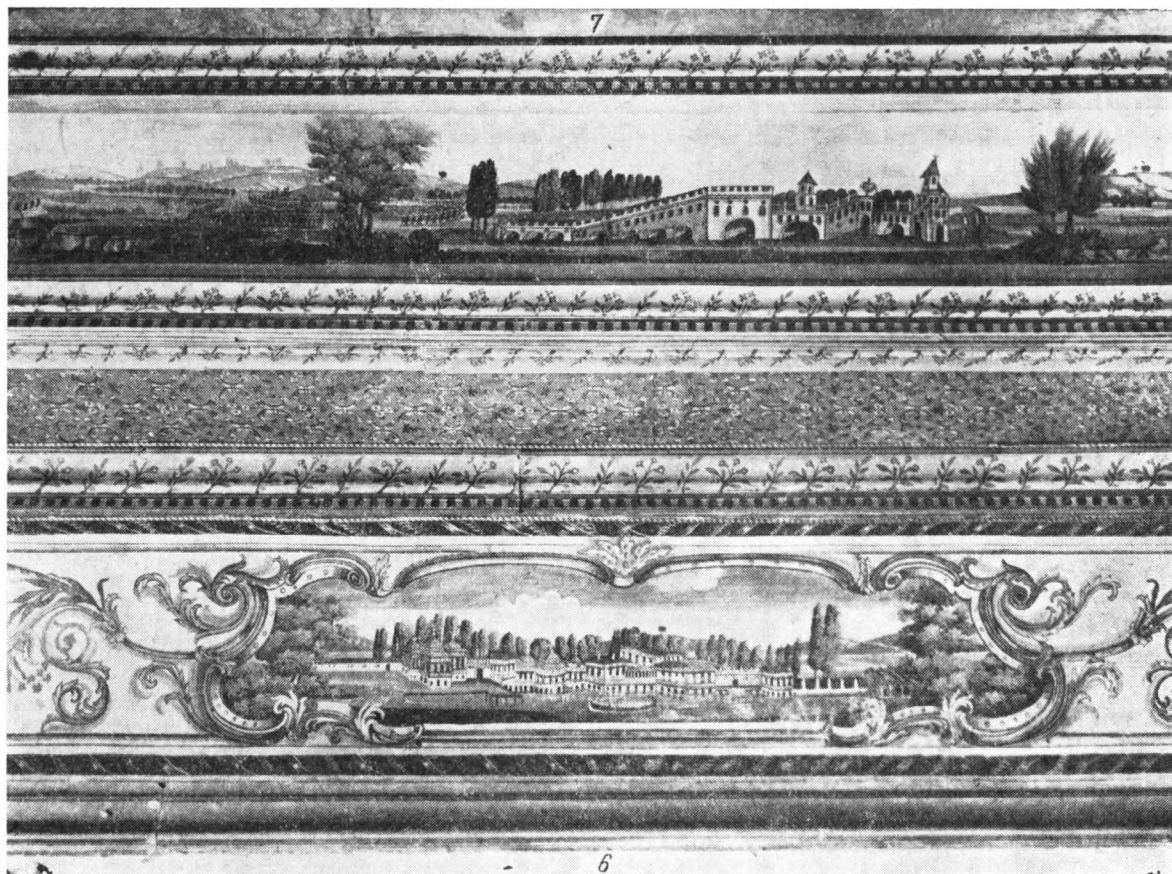


Fig. 6. — Plafonul pătrat, friza 7, medalionul 6.

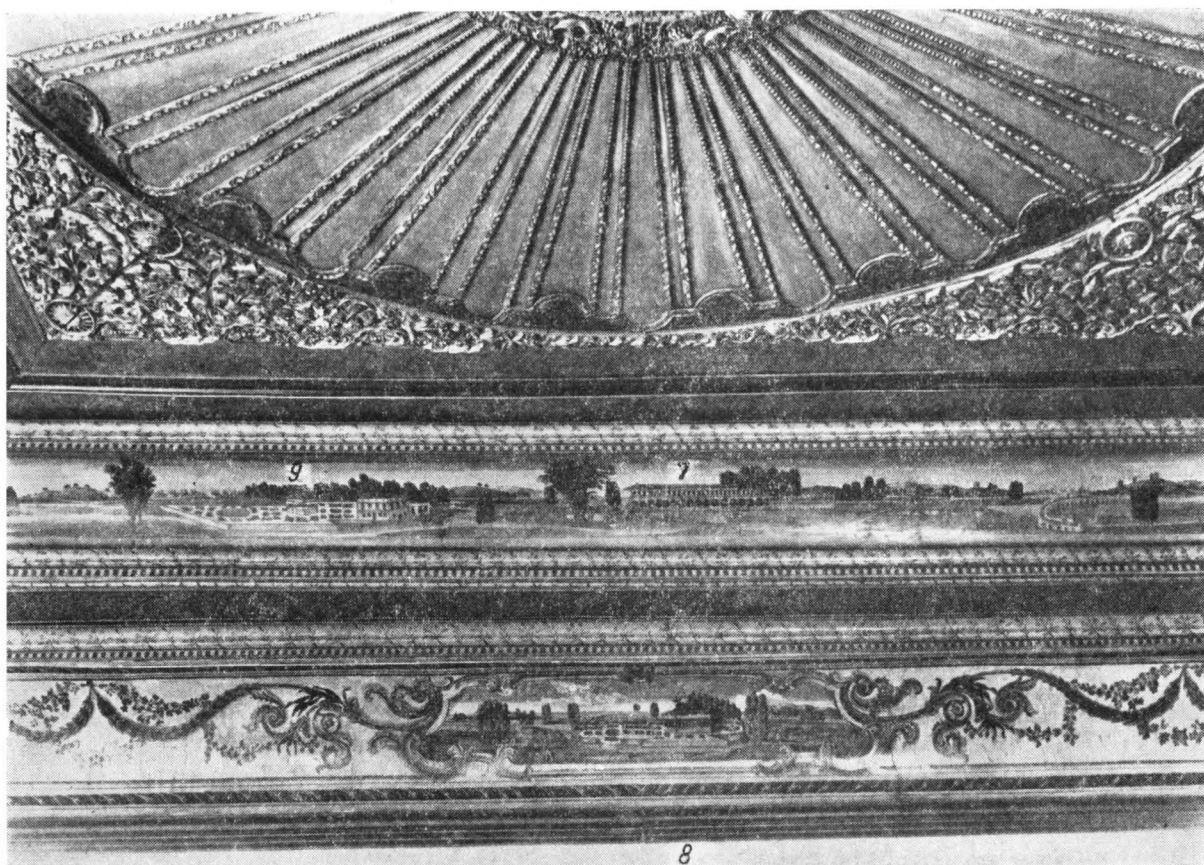


Fig. 7. — Plafonul pătrat, friza 7—9, medalionul 8.

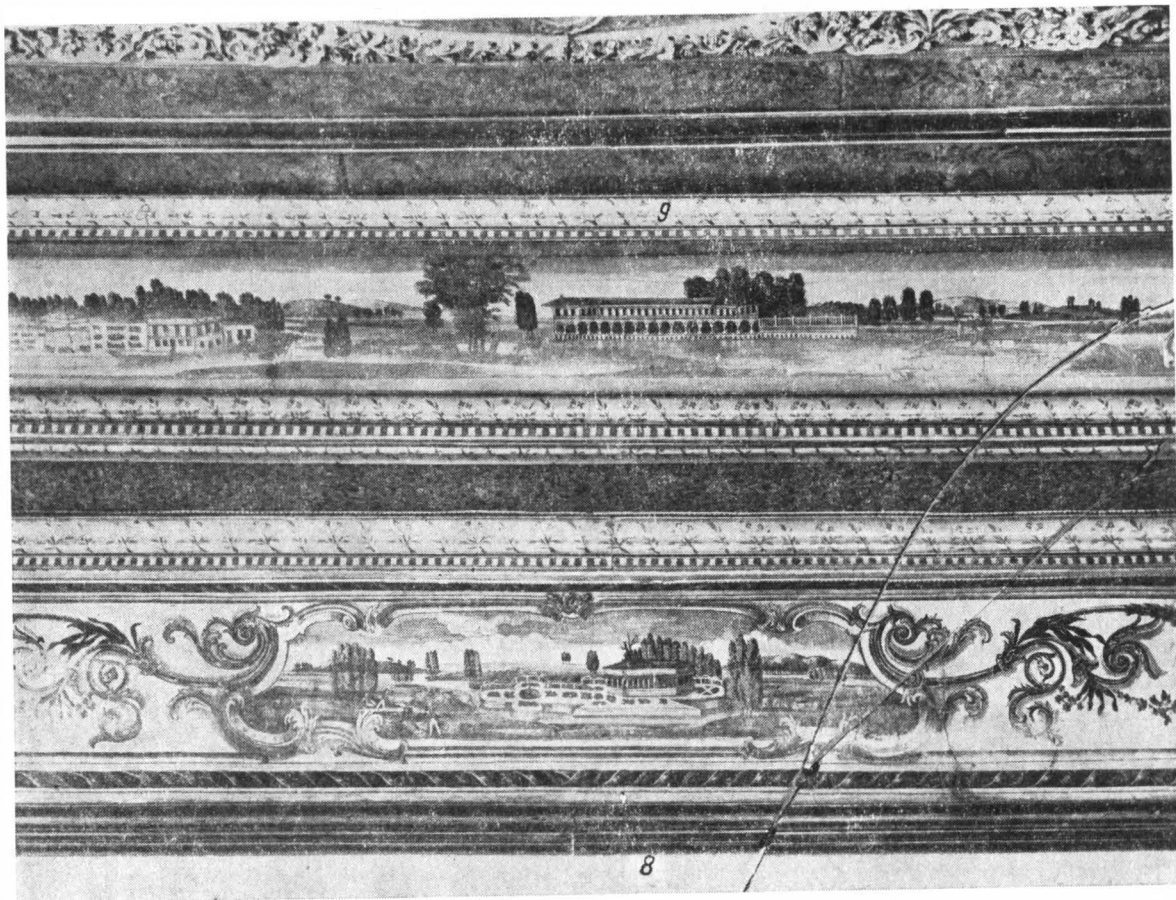


Fig. 8. — Plafonul pătrat, friza 9, medalionul 8.



Fig. 9. — Plafonul octogonal.

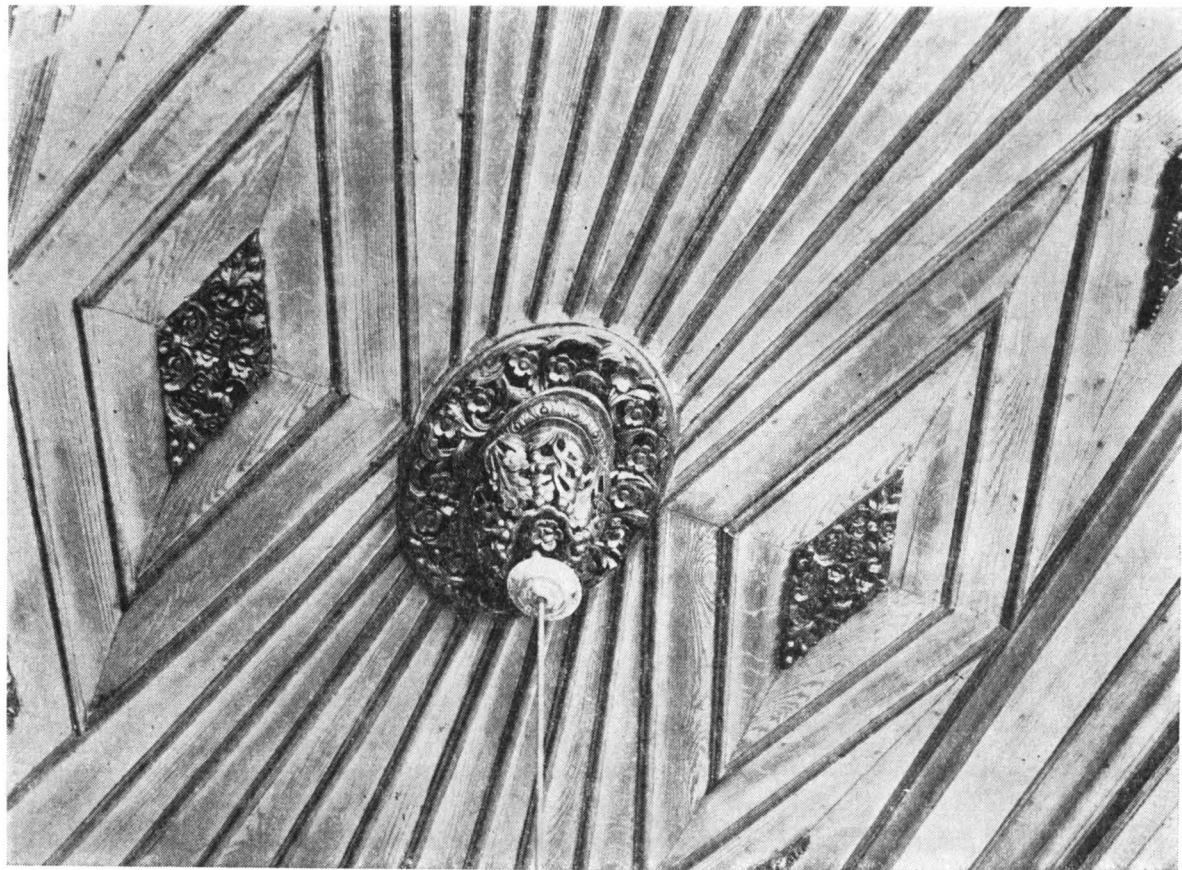


Fig. 10. — Plafonul rozetei mici.



Fig. 11. — Plafonul octogonal, detaliu.

Résumé

L'architecture de l'espace intérieur n'a pas joui chez les Roumains d'une attention spéciale. L'austérité architecturale était suppléée par une grande richesse de tissus de différentes couleurs.

Quoique l'on puisse aujourd'hui vérifier que les mêmes racines thraces ont donné naissance à l'architecture civile traditionnelle dans tous les pays balkaniques et chez nous, l'évolution de l'architecture le long de deux millénaires, sur les deux rives du Danube, mena à des différences notables qui, en ce qui concerne les façades qui donnent sur la rue, peuvent paraître irréconciliables.

Le rez-de-chaussée des maisons balkaniques, tout comme celui des maisons byzantines, par le passé, est en pierre ou en briques, tandis que les étages sont construits en bois. Évidemment, l'étage, avec ses parois en bois, était désigné pour recevoir des lambris, surtout dans les pays où les artisans excellaient dans le travail du bois. Les lambris et les plafonds ornements sont inimitables et totalement différents des plafonds Renaissance occidentaux ; ils confèrent de l'intimité et de la chaleur à l'espace intérieur.

La persistance d'un même type d'habitation, de mêmes données stylistiques architecturales à travers tout l'espace balkanique prouve une origine commune byzantine, ou même plus ancienne. Les Byzantins, contrairement aux Occidentaux, n'étaient pas adeptes d'un gigantisme de l'espace intérieur. Ceci constitue évidemment la continuité d'une même expression architecturale de l'espace intérieur et extérieur, de systèmes et motifs décoratifs que les anciens Grecs ont transmis à tous les peuples balkaniques.

Byzance, comme plus tard tous les peuples balkaniques, concevait l'espace contrôlable à des dimensions qui ne donnaient pas à l'homme l'impression d'être dominé par l'espace, ni à l'intérieur ni à l'extérieur.

Chez les peuples habitués à se servir d'un mobilier très restreint, les armoires sont cachées dans les parois, les chaises, les lits et les tables manquent ou sont très bas et ce sont les plafonds qui confèrent à l'intérieur sa valeur et sa personnalité.

On ne peut pas écarter l'hypothèse d'une longue tradition byzantine des plafonds sculptés, vu la perfection des façades en bois de tradition byzantine qui se trouvent encore à Istanbul. La composition de ces plafonds, leurs détails et leurs sculptures nous font penser aux chapiteaux byzantins, à la manière dont est traitée l'acanthé byzantine, avec ses points d'ombre et ses lobes pointus.

Comparés aux plafonds des maisons balkaniques ou aux plafonds gothiques et Renaissance, les cinq plafonds de la maison Romanit — construite au début du XIX^e siècle et décorée par des artistes venus de la zone des Balkans — plaident pour l'hypothèse d'une continuité dans la composition de l'espace intérieur balkanique.

In ultimul deceniu se constată peste tot o recrudescență a formelor de limbaj expresionist în artă, odată cu interesul istoric crescînd pentru perioada de glorie a modului de viziune expresionist și pentru reprezentanții acestui curent. Întreg începutul de secol al XX-lea este examinat în lumina concluziilor pe care cele cîteva mari expoziții consacrate expresionismului (Torino, 1964, München și Paris, 1966, Antwerpen, 1968, și apoi Paris, 1971) le-au determinat inevitabil în legătură cu direcțiile de dezvoltare ale artei moderne europene și cu semnificațiile teoretice care le-au stat la bază. O primă concluzie era că expresionismul a fost mult mai mult decît o « mișcare » sau un curent, limitate la un program și la un grup de opere caracteristic. A fost o *experiență* — și cuvîntul revine simptomatic în vocabularul artistic al epocii — o experiență spirituală de mari profunzimi, care a repus într-un fel nou întrebările fundamentale ale raportului dintre artă și celelalte valori umane. Urmează de aici că expresionismul a fost și o atitudine moral-filozofică, o stare de spirit care a depășit conștient, deliberat, problematica unei revoluții tehnice în domeniul mijloacelor de limbaj. Impresionismul o depășește și el, așa cum orice moment stilistic de seamă o depășește, dar fără să declare programatic aceste depășiri. Expresionismul n-a rămas însă la stadiul de marcă stilistică a unei experiențe istorice, ci s-a afirmat prin chiar ruperile lui stilistice, dar mai ales prin numeroasele-i manifestări teoretice propriu-zise, ca un conglomerat de simptome filozofice. Putem deosebi astfel în gîndirea artistică expresionistă prezența bine conturată a cîtorva concepte de bază. Caracteristic pentru ele este faptul că au devenit definitorii pentru multe din formele de manifestare artistică a secolului al XX-lea, indiferent de evoluția lor ulterioară. Această capacitate de difuzare a unor concepte se datorează în mare măsură procesului general de proiectare în domeniul extraesteticului a conceptelor estetice, proces care a început, paralel cu impresionismul, să răscolească gîndirea artistică, încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Unele din aceste concepte sînt reluate astăzi în corolarele lor, forme și modalități artistice, firește diferite de cele ale începutului de veac expresionist, atestîndu-și totuși înrudirea cu ele.

Ne preocupă astăzi să urmărim prin intermediul analizei acestor concepte și studiul evoluției lor (care în studiul de față rămîn la stadiul de schiță) doar :

- a) persistența unei unități fundamentale a gîndirii artistice moderne dincolo de toată senzaționala ei diversitate ;
- b) legătura profundă și statornică a artei moderne cu toate valorile vieții și ale culturii (prin aspecte uneori neașteptate și mai diverse decît cele înregistrate în arta din trecut) ;
- c) semnificația permanentizării unui factor comun expresionist metamorfozat sub diferite înfățișări.

Conceptele decisive, vehiculate de gîndirea expresionistă, pe care le regăsim infiltrate metamorfozat și în problematica altor curente, sînt de mai multe feluri : unele au o înfățișare general-filozofică, în care se concentrează însăși dialectica revoluționară a viziunii expresioniste despre lume. Astfel sînt conceptele de : *natură, substanță, materie*. Cu caracter

ontologic, aceste concepte definesc, după felul în care sînt interpretate, tipul de relație obiectivă a artistului cu universul fizic și psihic. Ele implică deci ca pas imediat următor, o definire a sensului acordat respectivei relații obiective — care ar putea fi, într-un prim stadiu, generic denumită « cunoaștere ». Acest pas duce spre un alt grup de concepte ale expresionismului care definesc statutul atitudinii expresioniste față de lume. Sînt conceptele de *acțiune*, *forță*, *expresie*, *tensiune* care concentrează dialectica relațiilor artistului cu universul valorilor. Aceste concepte vor contura tipul de subiectivitate artistică prin care se va afirma o nouă scară a valorilor umane, avînd ca punct de plecare dinamica creației artistice, reinclusă programatic în procesul general al creativității spirituale. Cu caracter axiologic, dar în special al unei axiologii operînd în vastul teren al praxisului, conceptele sus-amintite concentrează și probleme specifice ale relațiilor artistului cu societatea în curs de evoluție, cu societatea viitorului, mai precis spus cu probleme ale misiunii artistului în societate.

Există apoi grupul de concepte pe care am putea fi tentați să le numim *tehnice* în sensul faptului că ele fac parte din vocabularul și instrumentarul de lucru al practicii de atelier: *spațiu*, *obiect* — *culoare*. În cadrul experienței expresioniste și al artei moderne în general, tocmai aceste concepte, care au constituit întotdeauna un teren de aplicație, deci și de verificare a gândirii teoretice în arta plastică, devin acum puncte de plecare pentru construcții teoretice propriu-zise și nu numai pentru meditații cu iz filozofic sau sisteme de gândire tehnică, așa cum putem considera de pildă teoria culorilor în impresionism sau în imediatul postimpresionism, la Signac și Cross. Principalele trăsături ale acestor construcții teoretice care s-au edificat în jurul spațiului, al liniei, al culorii, al obiectului în gândirea expresionistă au cunoscut, începînd cu perioada imediat următoare celui de-al doilea război mondial, și cunosc și astăzi o nouă și fertilă întrebuintare. Premise privind dobîndirea de către aceste concepte a unui rang de nobleță teoretică egal cu cel al conceptelor din repertoriul gnoseologic și axiologic pot fi semnalate încă la Baudelaire care, în « Salonul din 1846 », încercînd să definească romantismul, scria: « A pronunța cuvîntul 'romantism' înseamnă a pronunța cuvîntul 'artă modernă', adică intimitate, spiritualitate, culoare, aspirație către infinit, exprimate prin orice mijloace potrivite cu arta » ¹.

Dar stabilirea originilor, a izvoarelor de la care se alimentează rădăcinile conceptelor expresioniste, deși foarte importantă depășește cadrul expunerii de față. Punctul de plecare al « fotografierii » conceptelor în cauză se va situa deci în momentul tinerei lor maturități, atunci cînd, istoricește vorbind, ele acționează la intersecția dintre contextul unei prime sinteze a noilor experiențe social-istorice caracteristice și semnul unor începuturi de drum pe care creația artistică recentă le va duce la alte împliniri. În gândirea estetică accețiunea conceptului de « natură » a intrat, o dată cu manifestările « Art nouveau » — pregătite de unele semne anterioare apărute în cadrul căutărilor decorative « Arts and Crafts » ², într-un nou sistem de semnificații care, în linii esențiale, continuă să dăinuiască și astăzi. Spectacolul naturii în fața căruia artistul se instalează spre a-l înțelege, trăi și evoca tinde să se transforme din spectacol în experiență interioară. Parțial adoptată astfel de simbolism, care, însă, în formele luate la finele secolului al XIX-lea prin chiar sistemul său de echivalențe între formele naturii și afecte ³, nu abrogă cu totul distanța dintre spectacol și artistul spectator, semnificația conceptului modern de natură își afirmă din ce în ce caracterul activ, dinamic asociindu-se tot mai îndeaproape cu conceptele de forță, de organicitate. Ornamentele florale, cu proliferarea lor în fantastic care a fost unul din însemnele caracteristice ale stilului « Art nouveau » oferă una din primele și cele mai izbitoare expresii ale dinamizării conceptului de natură. « Seva » naturii, forțele care hrănesc spiritul și împing violent expresia dinăuntru în afară, care « organizează » în sensul cel mai literal al cuvîntului viața formelor, reprezintă acum sursa principală de inspirație, tinzînd să înlocuiască ceea ce tradiția clasică

¹ Charles Baudelaire, *Variétés critiques*, vol. I, Paris, 1924, p. 9.

² Cf. Roger Guerrand, *L'art nouveau en Europe*, Paris, 1965; Vincente Aquilera Cerni, *William Morris e la morte dell'arte*, în *D'Ars*, 1971, nr. 55; Amelia Pavel, *Idei estetice*

în Europa și arta românească la răscruce de veac, Cluj, 1972, p. 91—92.

³ Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1963, p. 137—138.

numea oglindirea universului naturii ⁴. Nu mai puțin semnificative ni se înfățișează în aceeași vreme creșterea bruscă a interesului pentru arta coregrafică, frecvența motivului dansului în sculptură și grafică precum și apariția unor noi forme de dans, toate simptome ale coordonării diferitelor sensuri pe care le implică ideea de natură construită, în jurul conceptului de organicitate ⁵. Conceptului de natură, glorios cultivat de arta occidentală, i se adaugă acum un mod de a înțelege acțiunea acestui concept într-un spirit nou, în care se amestecă în egală măsură ecourile directe ale cercetării științifice din diferite domenii – fizică, chimie, biologie, psihologie și psihiatrie – și ecourile influențelor multiple ale artei extrem-orientale, deci și ale concepției despre natură ca sistem de forțe active ascunse, precum și primele manifestări ale unor reacții de compensație față de noile forme ale vieții urbane industrializate ⁶.

Trebuie subliniat că dintre diferitele puncte de plecare din interiorul mișcării « Art nouveau », cele din care atitudinile expresioniste au izvorât direct și puternic sînt tocmai acelea care au incarnat această nouă noțiune a naturii ca mișcare de creștere, ca forță interioară unică însușind universul în întregimea lui de la lumea alcătuirilor minerale la individualitatea umană în indivizibila ei iradiere psiho-fizică. Reluarea accepțiunii, cosmic extinse, a ideii de natură în limbajele artistice ale expresionismului timpuriu, nu s-a făcut uniform. Cu accente dureroase, uneori impregnate malefic la Munch – și pătrunzătoarele observații ale lui August Strindberg le sesizează ⁷ – ; cu accente naturist-optimiste, deși de exaltare crispată, la Kirchner, în chip programatic, ca și la alți membri ai grupării « Die Brücke »; cu accente tonice de entuziasm echilibrat mediteranean, la Matisse, Derain și, în faza lor expresionistă, la Braque, Dufy, Marquet, Valtat, între alții; în forme intens impregnate etico-filozofic la Rouault, ideea unei « naturi-forțe unice » străbate pictura începutului de veac, dînd naștere pentru prima dată în arta europeană aspectului aceluia de rudenie între peisaj, portret și natura moartă atît de specific expresionismului. Portretistica peisajului, personalizarea elementului din natură așa cum le întîlnim la Kirchner, Schmidt-Rotluff, Heckel, Nolde, Vlaminck, Derain; și în perioada imediat următoare la Kandinski, Franz Marc, August Macke; portretul și în general figura umană ca atmosferă spirituală, ca punct de răspîntie într-un cîmp de forțe, așa cum îl întîlnim la Rouault, Nolde, Picasso, Kirchner, Derain apoi Jawlenski, Marianne Werefkin, Macke, Burliuk, Paula Modersohn-Becker, înfățișează numai prime momente ale modului care, pornind de la o concepție caracteristică asupra ideii de natură, va duce după dizolvarea ierarhiei genurilor – fenomen petrecut încă de la mijlocul veacului al XIX-lea – la dizolvarea treptată a granițelor dintre genuri. În această primă etapă, care reia în bună măsură prin vocabularul folosit formulări ale simbolismului finelui de veac, « unitatea » naturii este resimțită de artist ca un secret ce se cere dezvăluit, care se află ascuns în lucruri sau pitit în spatele lor. Această realitate secretă apare în concepția expresioniștilor, spre deosebire de cea a simboliştilor, ca antropomorfizată. Un naturism animist reportează astfel forțe ale spiritului uman asupra naturii fizice și tinde să desprindă legități intrinsece egal valabile pentru acest imens și unic sistem de forțe care este natura. Întreaga primă perioadă a expresionismului în faza activității grupării « Die Brücke », creează programatic peisaje cu figuri, în care, prin intermediul interpretării cromatice, sînt afirmate pozițiile unui naturism care-și descoperă sensuri filozofice superioare. Jurnalul lui Kirchner este plin de mărturisirea unor astfel de aspirații. Amintindu-și, de pildă, de perioada debuturilor, atunci cînd, în 1900, a venit la Dresda hotărît să devină pictor, Kirchner relevă cum, împreună cu Erich Heckel, a ajuns la convingerea că principala cale de autorealizare era « azvîrlirea în natură, personificată în chipurile de fete

⁴ E.L. Kirchner, către Kurt Valentin, în E.L. Kirchner, *Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausstellung*, Okt. - Nov. 1968, Akademie der Künste zu Berlin; vezi și Emile Gallé, *Le décor symbolique*, Discours de réception, Nancy, 1900.

⁵ Cf. *Stilkunst um 1900 in Deutschland* (Catalog) Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1972; vezi și Hermann Bahr, *Isadora Duncan*, în *Das Hermann Bahr Buch*, Berlin,

1913; Lothar Grisebach, *E.L. Kirchners Davoser Tagebuch*, Köln, 1968, p. 115.

⁶ Henry van de Velde, *Der neue Stil*, în *Secession, Europäische Kunst um die Jahrhundertwende* (Catalog), München, 1964, p. 89.

⁷ Tore Hakansson, *Strindberg and the Arts*, în *Studio international*, 1971, februarie.



Fig. 1. — Emil Nolde, *Lăptăreasă*, 1909. Colecție particulară din Aachen.



Fig. 2. — Franz Marc, *Cai și vultur*, 1912. Colecție particulară, Ried.



Fig. 3. — August Macke, *Drum însoțit*, 1913. Muzeul renan, Bonn.

Fig. 4. — E.L. Kirchner, *Femei la baie*, 1913. Colecție particulară, Ried.



și băieți, pe care-i desenam în deplina și libera lor naturalitate, fără a-i obliga în vreun fel să pozeze »⁸. Curînd și Kirchner, și ceilalți, și-au permutat sediul din atelier într-un cadru natural la Moritzburg lângă Dresda, apoi pe insula Fehmarn, unde problema care i-a preocupat în primul rînd era înfățișarea « nudului în natură », a « figurii libere în natura liberă »⁹. Timp de mulți ani, deși concomitent cu alte teme tratate, tablouri ca *Femeie printre mesteceni* (1907), *Copaci în vînt* (1907), *Nuduri în pădure* (1908), *Casă cu copaci înfloriți* (1909), *Femei scăldîndu-se* (1909), *Nud cu pălărie de paie* (1907), *Înotînd în mare* (1912), *Trei nuduri sub copaci* (1913) își vor propune să prezinte un nou eden posibil prin cufundarea în natura atotputernică. Kirchner este cel mai insistent mesager al unui naturism care-și găsește puter-nice, totuși lucid însușite argumente, în arta africană, oceanică, indiană¹⁰. Acest naturism, care apare și la mulți dintre pictorii mai sus citați, însă cu mai puțină consecvență, la Kirchner va evolua în anii 1920 și 1930 către un adevărat monism filozofic, trecut prin filtrul experienței marilor valori ale artei. La 16 septembrie 1926 Kirchner nota în jurnalul său: « Cu cît îmbătrînesc, cu atît mai mult înfloresc în mine însumi formele naturii, iar eu creez liber pornind de la ele, spre realizarea formelor artistice care-mi aparțin și pe care le simt devenind mereu mai unidirecționate ca semnificație, mereu mai liniștite. Lucrurile stau așa, că într-adevăr nu există deosebiri fundamentale între creația mea timpurie și lucrările mele de astăzi, căci adeseori s-a întîmplat să fi găsit de mult ceea ce astăzi de-abia caut, și totuși lucrărilor timpurii să le lipsească plenitudinea conștientă și cultura pe care o dă numai exercițiul îndelungat de ani de zile. Cînd însă reiau umblatul prin muzee și contemplan vechile mele preferințe — Rembrandt, Cranach, Dürer, opere ale olandezilor sau ale indienilor — atunci descopăr lucruri care și astăzi mă emoționează și în fața cărora resimt acum mult mai adînc raporturile cu propriul meu drum. Nici un artist modern nu mi-a putut dărui ceea ce mi-au dăruit acești vechi maeștri. Nici unul nu m-a făcut să simt atît de intens adevărul fondului comun al universului naturii »¹¹. Reflectată în creația-i proprie, această mărturisire susține, printr-un calm matur, dar la fel de stăruitor și uneori încă mai ostentativ decît în operele de tinerețe, unitatea de forțe care leagă omul cu natura, omul și lumea înconjurătoare. În lucrările *Țărani în nopțe* (1919), *Țărani dormind* (1920), *Călătorul* (1922), *Păstori seara* (1937), motivele se umanizează, devin mai lirice. Este perioada instalării artistului în satul elvețian de vîrf de munte unde va locui pînă la finele vieții.

Tendința de a extinde conceptul de natură la tot ceea ce însemnează mediu, ambianță umană, apare timpuriu la Kirchner și în chip mult mai accentuat decît la alți expresioniști, dar cu aceeași semnificație. La un foarte scurt interval după perioada primelor experimentări naturiste de la Dresda și o bună bucată de vreme concomitent cu ele, Kirchner descoperă « noua frumusețe a naturii omenești » determinată de viața urbană și încearcă să descifreze legi, canoane posibile ale frumuseții obiectelor industriale, frumusețe înțeleasă de altfel într-un mod care continuă și în afara naturii ideea « unității universului » și deci a funcției simbolice neînterupt susținută de oricare din fragmentele acestui univers. Kirchner concentrează preocupările în legătură cu frumusețea modernă în grupul de lucrări denumit de el însuși « perioada imaginilor străzii ». El consideră a fi descoperit că « sentimentul care domină chipul unui oraș, se traduce printr-un sistem de linii de forță »¹²: « În felul în care se compun aglomerațiile sau în felul în care se constituie distanțele și limitele de mișcare ale maselor de oameni mi-am putut găsi mijloacele de a cuprinde experiența trăită »¹³. A lucra după natură înseamnă astfel a lucra în natură, indiferent dacă referința se raportează la natură exterioară, la natura interioară sau la o ambianță care în fapt a devenit o a doua natură. Examinarea imaginilor urbane de Kirchner lasă să se întrevadă structura arboriformă a clădirilor, a podurilor, a coșurilor de fabrici, precum și o concentrare parțială de tipul celei folosite în imaginile cu păduri¹⁴. Mărturisiri directe în sensul acestei concepții sînt

⁸ Lothar Grisebach, op. cit., p. 74.

⁹ Ibidem, p. 75.

¹⁰ Ibidem, p. 285; cf. și Donald E. Gordon, Kirchner in Dresden, in *The Art Bulletin*, 1966, p. 335 — 366.

¹¹ Ibidem, p. 131.

¹² Ibidem, p. 86.

¹³ Ibidem, p. 86.

¹⁴ Ibidem, p. 112.

frecvente în scrierile lui Kirchner și Nolde; de la un moment dat înainte se conturează chiar o adevărată luptă în conștiința lui de artist pentru a înainta spre perfecțiunea actului coordonator dintre observația naturii, trăirea naturii și impulsurile creatoare ale fanteziei naturale care se adaptează dezvoltării propriilor ei invenții¹⁵. Poziția aceasta care exprimă o profundă demnitate și luciditate în fața mersului istoriei și care a supraviețuit în trăsăturile



Fig. 5. -- E.L. Kirchner, *Friedrichstrasse Berlin*, 1914. Galeria de Stat, Stuttgart.



Fig. 6. -- E.L. Kirchner, *Piața Potsdam - Berlin*, 1914. Colecție particulară, Krefeld.

ei fundamentale prin formele mai multor etape ale expresionismului european de la Kandinski al anilor '20 și '30 la Masereel și Filonov, de la Fernand Léger la Henry Moore, de la Jackson Pollock la Baj și Dubuffet, de la Francis Bacon la Rauschenberg și Jasper Johns. Întilnim la fiecare din ei un complex de atitudini profund reflexive în fața conceptului de natură, izvorâte dintr-o reală experiență a naturii. Faptul iese în evidență și mai pronunțat atunci când ne oprim asupra unei comparații cu vitalismul futurist italian. Mario de Micheli relevă în legătură cu ceea ce el numea « optimismul » lui Marinetti pe care-l socotea ca reprezentant teoretic principal al mișcării, superficialitatea ideologică și artistică a întregului program estetic futurist¹⁶. Într-adevăr, esența vitalismului futurist, care în multe privințe pare să aibă trăsături comune cu expresionismul, se dezvăluie, la o analiză mai atentă, a se întemeia, nu pe o aspirație organizatoare integratoare care să regăsească, în noile condiții ale vieții moderne, un centru de distribuire al energiilor, de creștere vitală pentru viața spirituală și

¹⁵ Ibidem, p. 128; vezi și Emil Nolde, *Ausstellung des Walraf-Richartz-Museums und der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde in der Kunst-halle Köln* (Catalog), Köln, 1973, p. 37: « A fi om de cultură și om al naturii în același timp, zeu și animal, copil și uriaș, a fi naiv și în același timp rafinat, plin de sentimente, dar și de rațiune, pasionat și detașat,

mustind de viață și totuși învăluit în liniștea răcerii... Acesta este artistul dotat, care nu se oprește, unilateral, într-un singur loc. Shakespeare, Rembrandt, Wagner » (Scrisoare către Ada, 21.8.1901).

¹⁶ Mario de Micheli, *The Political Ideology of Futurism*, în *Studio international*, 1973, aprilie, p. 162 și urm.

de creație — așa cum și-au propus-o căutările expresioniste — ci pe o dislocare anarhistă a energiilor, pe mimetismul de moment al aspectelor exterioare ale civilizației. « Vrem să glorificăm . . . gesturile destructive ale îndrăgostiților de libertate »; « afirmăm că miracolul lumii s-a îmbogățit cu o nouă frumusețe — viteza. Un automobil de curse cu fascinația pe care o exercită tuburile lui asemănătoare cu șerpi . . . Un turn care pare așezat în fuga lui pe o pușcă mecanică sînt mai frumoase decît înaripata victorie din Samotrace »¹⁷. Poziția anticulturală a unor entuziasme de suprafață se accentuează și mai mult în al doilea program politico-futurist din 1913¹⁸. Natura exclude cultura; în schimb ajunge să se confunde cu tehnica; demersul organic al naturii, ritmica organismului, sînt azvîrlite în favoarea dinamismului mașinii. Această imensă eroare de ordin existențial nu a putut fi salvată nici de pictura futuristilor italieni, deși Boccioni, Severini, și Carrà contrazic de fapt în ritmica structurii compoziționale a picturilor lor teoriile lui Marinetti sau chiar ale lor proprii, apropiindu-se mai curînd de vitalismul orfiștilor și simultaneistilor, de lirica celor doi Delaunay¹⁹ integrîndu-se valului monist care a cuprins întreaga artă a începutului de veac, pe care o putem urmări în continuare pînă astăzi, și uneori din punctul de vedere al concepțelor folosite aproape în aceiași termeni. Vom aminti astfel formulări venite din interiorul cubismului, cum ar fi de pildă cea a lui Naum Gabo, atunci cînd scrie cu privire la raporturile dintre artă și știință: « tot ceea ce există în natură, există și în noi sub forma conștiinței pe care o avem despre existența acestei naturi. Orice activitate creatoare a umanității constă în căutarea unei expresii a acestei conștiințe . . . Atît artistul cît și omul de știință cunosc impulsul aceleiași urgențe creatoare de a găsi o imagine perceptibilă pentru forțele ascunse din natură de existența cărora ambii sînt conștienți . . . Nu știu să fi existat în istoria culturii vreo idee care să se fi dezvoltat izolată într-un compartiment separat și independent al spiritului uman. În ceea ce mă privește, consider drept o aberație să cred că înfățișările vieții și naturii pe care le oferă știința contemporană ar fi comunicabile doar prin intermediul științei »²⁰. Theo van Doesburg socotea că « un stil începe să existe din momentul în care, izbutind să obținem o anume conștiință colectivă a vieții, sîntem în stare să stabilim o relație armonioasă între caracterul interior și aparențele exterioare ale vieții »²¹. Urmărită etapă cu etapă în creșterea ei purificatoare, pictura lui Mondrian confirmă actul de absorbție și concentrare a energiei materiei, a dinamismului ei vital²². Bazaine concepe elementul cu vocație peisagistică din natură ca punctul de intersecție al unor linii de forță deschise: « Cu cît pătrundem mai adînc în obiect cu atît este mai puțin posibilă închiderea acestuia asupra lui însuși și cu atît mai largă este deschiderea lui spre univers »²³. Matta, vorbind despre pictura sa de la palatul UNESCO din Paris, spunea că « imaginea omului nu mai este antropomorfică, ci un complex de forțe »²⁴. Jackson Pollock, în linie directă continuator al gîndirii artistice expresioniste folosește conceptul de natură, ducînd interpretarea naturismului expresionist la ultima lui limită. « Eu sînt natură » spune el. Arta este acțiune, o acțiune care șterge limitele dintre creația artistică și viață. Între natura exterioară și cea interioară, umană, există o stare de circulație, pe care artistul o descoperă pentru el și pentru alții. « Pictura este autodescoperire. Fiecare artist veritabil pictează ceea ce el însuși este »²⁵. « Pictura reface ritmurile vitale », dar pentru a putea ajunge la acest stadiu este nevoie ca artistul « să se purifice de emoții ». Expriimarea naturii dinlăuntru lucrurilor nu se poate realiza întîmplător. « Contest accidentalul în pictură » spunea Pollock. El urmărea deliberat să exprime realizarea unității dintre mișcările și ritmurile pe care le trăia « în natură », și propriile-i ritmuri interioare pe care le descoperea trăind « în pictură », descoperind în același timp, exact așa cum făceau cu aproape un secol în urmă simbolistii, « viața interioară

¹⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesta del Futurismo*, in *Studio international*, 1937, aprilie, p. 162.

¹⁸ Idem, *Programma politico futurista*, in *Studio international*, 1937, aprilie, p. 165.

¹⁹ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, 1957, p. 135 și urm.

²⁰ Cit. după Wylie Sypher, *op. cit.*, p. 265.

²¹ Michel Seuphor, *Dictionary of Abstract Painting*, 1957, p. 43.

²² Mondrian, *Orangerie des Tuileries 18 janvier — 31 mars 1969* (Catalog); vezi și Michel Seuphor, *Introduction*.

²³ Cit. după Wylie Sypher, *op. cit.*, p. 322.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ellen Johnson, *Jackson Pollock and Nature*, in *Studio international*, 1973, iunie, p. 257.

a naturii exterioare », miezul lucrurilor pe care Pollock îl denumea energie, mișcare, forță lucrurilor ²⁶. « Eu lucrez pornind dinăuntru în afară întocmai ca și natura » ²⁷. Formularea este aidoma celei a lui Emil Nolde, a lui Kirchner, a lui Rouault sau a lui Luchian. De remarcat, în spiritul aceleiași apropieri necesare între Pollock și expresionismul începutului de veac, este preferința tot mai accentuată, pe măsura clarificării sensurilor profunde ale căutărilor lui, care erau acelea de a da un nou înțeles conceptului de natură, structurii liniare a compoziției, cuprinderii și stăpînirii materiei într-un sistem de linii, « linia » devenind la Pollock, așa cum fusese și la Kirchner, un concept supraestetic cu multiple funcții – cinestezice, emotive, intelectual cognitive.

Unul din aspectele paradoxale, în același timp însă foarte fertile, ale dezvoltării conceptului expresionist despre natură stă în faptul că, tradus pe planul limbajului picturii, servește, o dată cu materializarea puternic vitalistă a expresiei – fie prin intensificarea culorii, fie prin cea a ductului liniar sau a materiei picturale propriu-zise –, ca argumentare pentru dematerializarea conceptului elementar de materie pentru gradată lui mutație în conceptul de « substanță ». Ideea că natura este o forță unică, străbătînd toate regnurile și înfățișările realității, implică ideea că adevărurile ei cele mai adînci nu se află la prima vedere, ci în acel « dincolo de oglindă », în acel plan secund pe care-l invocă aproape fără excepție toate mărturiile artei moderne. Este planul substanței ca « modalitate spiritualizată a materiei ». În concepția expresionistă, materia ca atare nu este încă natură ci doar un teren propice prin intermediul căruia forțele fundamentale (Grundkräfte) ale naturii acționează. De aici vor decurge mai multe consecințe pentru concretizarea gîndirii plastice. Mai întîi vom putea constata cum principalele trăsături distinctive ale expresionismului, unele descinse direct din « Art nouveau » – monumentalizarea formelor, simplificarea lor pînă la schemă, intensificarea elementelor care imaterializează materia (pentru contrast, adesea voit brută) a picturii – conturile și în general linia cu efect de abstractizare, lumina în culoare și culoarea folosită mai ales ca simbol și nu ca denotare a realității, dimpotrivă aproape ostentativ în afara ei, vin toate în sprijinul transfigurării accentuate a carnalității materiei. La Nolde, Soutine, Rouault, Kubin, Petrașcu, mai tîrziu la Pollock și Dubuffet aceste procedee sînt deosebit de izbitoare, iar la Franz Marc, Kandinski, August Macke, Klee și alți aderenți ai mișcării de la « Der Blaue Reiter » revelatoare la o analiză amănunțită a concepției cromatice a imaginii ²⁸. Adunate la un loc aceste procedee de spiritualizare a ideii de materie, înlocuită cu ideea de substanță, conduc în ultimă instanță, la identificarea realului cu « expresia », mișcare internă direcționată spre actul cunoașterii și al transformării etice înțeleasă ca ridicare vitală a omului ²⁹. Se mai poate apoi constata, tot ca o consecință a rolului mediator care i se acordă materiei în propulsarea acelor forțe fundamentale – elementare dar nu numai atît – ideea expresionistă asupra dezindividualizării voite a obiectului din realitate, în general, și a figurii umane, în special, idee care are legătură cu teoriile lui Jung, dar le depășește. Este un proces care a mers crescînd; timid, încă, la începuturile afirmării expresioniste, pe atunci atingînd mai ales obiectul neînsuflețit sau vegetal, iar în ceea ce privește portretul manifestîndu-se în special prin absorbirea lui în cîmpul de forțe care-i decid existența și acțiunea. În perioada din preajma și următoare celui de-al doilea război mondial, cu Francis Bacon, Dubuffet, Baj – și în oarecare măsură Ionuțulescu – problema realismului individualizării expresiei a fost însă pe deplin înlocuită cu cea a posibilității de a reda forțele fundamentale, sensurile supraindividuale ale naturii, în înfățișarea unui tip uman. Este o sarcină pe care și-a asumat-o arta plastică. Literatura romanească sau dramaturgică, oricîte încercări au fost făcute de « noul val » prin anonimizarea personajelor și dislocarea personalității în mecanismul anihilator al gesturilor și reacțiilor mărunte, prin « curățirea » ambianței de pecetea personalității umane și prin înecarea

²⁶ *Ibidem*, p. 260.

²⁷ *Ibidem*, p. 260.

²⁸ *Der Blaue Reiter*, Städtische Galerie im Lenbachhaus München, Sammlungs-katalog, München, 1966, p. 45, 60, 67 (mărturiile lui Jawlensky și Kandinsky, p. 74, mărtu-

riile lui Paul Klee).

²⁹ *Ibidem*, p. 88, 98 (mărturiile lui August Macke), p. 126 (mărturia lui Kandinsky); cf. și Rouault, *Sur l'art et la vie*, Paris, 1971, p. 19; vezi și Soutine, *Orangerie des Tuileries avril-sept. 1973*, Editions des Musées Nationaux.

ei în magna detaliilor despersonalizate ale existenței, nu a reușit — așa cum era și firesc — să realizeze decât extrem de rar o veritabilă cufundare în universal, așa cum și-o propunea. În dramaturgie, despersonalizarea se anihila prin însăși prezența personalității actorului căruia îi revenea incarnarea unei asemenea ființe-traietorie, iar în romanesc necesitatea unor zone de coerență a narației impunea de la sine circumscrierea procesului de diluare. Dimpotrivă, pe măsura dezmembrării imaginilor individualității umane, începea să dobândească tot mai mult interes inversul problematicii « noului val »: despersonalizarea prin ascetizarea mediului, a decorului ca fundal contrastant pentru punerea în mișcare a unor personaje aproape anarhic individualizate după procedeul lui Dostoiewski. În arta plastică însă, nici un fel de limită sau opreliște venită din însăși necesitatea interioară a imaginii de a se constitui ca portret individualizat nu venea să constrângă substanța ei de a-și expune altfel adevărul pe care-l căutase: pe calea evocării unor transmisiuni de forțe naturale fizice, psihice, sociale care veneau de mai departe decât din interiorul sau din jurul unei ființe limitate la stricta ei individualizare și mergeau mai departe decât ea ³⁰, deci nu socoteau că aveau propriu-zis nevoie de ea și nici nu căutau un argument valabil pentru a susține o astfel de nevoie. Nevoia însă exista. În mersul dialectic al contrastelor și al compensărilor a apărut un răspuns care, cu unele mijloace din practica, nu și din teoria expresionismului, au propus o teorie a obiectului exact contrară celei rezultate din concepția expresionistă despre natură și materie. În locul deci al obiectului — ființă sau lucru — ce se lasă absorbit de ambianța împreună cu care constituie o unitate și se organizează ca o sinteză expresivă; în locul obiectului punct de răscruce într-un câmp de forțe apare în viziunea pop-artului ca și a unui anume tip de suprarealism, înrudit cu el, obiectul smuls din contextul propriei lui ambianțe, gigantizat în individualizarea lui precară. O individualizare de serie, care poate fi luată în seamă numai fiindcă este sustrasă pentru un moment din aglomerările anonimului, creîndu-se astfel o artificială însingurare a obiectului, iluzia personalizării lui. « Materie » nu mai coincide acum cu « substanță »; dimpotrivă, redevine ea însăși și nimic altceva. În spatele ei nu se mai află nimic. Pictura pop-artului și-a pierdut hinterlandul, cu atîta grijă cultivat de expresioniști, de cubiști, de marii reprezentanți ai artei abstracte. « Câmpul de forțe », sursă de dinamism și reînnoire nelimitată a conceptului expresionist de natură, își limitează acum terenul la mișcări de dimensiuni reduse, jocuri fără perspectiva adîncimii, mereu în pericol de încremenire. Acest curs al destinului obiectului se continuă și în realismul fotografic sau în hiperrealism. Ca și în pop-art, destinul eroic al obiectului făcînd el însuși parte dintr-o « Weltanschauung » eroică, pentru a folosi fericita formulare a lui Max Sauerlandt ³¹, dispare și este înlocuit de dimensiune sau de mirajul exactității. Categoria expresivității se modifică și ea, deși nu dispare; « expresia » nu mai este însă, ca în expresionism, o valoare a vitalului, un mod de a se manifesta a unității omului cu natura, o traiectorie de forțe dinăuntru în afară, ci complexul unor efecte de șoc exterior.

Evoluția acestor concepte și categorii ale expresionismului apare în domeniul structurii spațiale și coloristice a imaginilor pop-artului la fel de contrastantă, exact ca un salt la polul opus, aflat de cealaltă parte a unei axe. În pictura lui Kirchner și Nolde, Beckmann, Marc, Macke, Modersohn-Becker, foarte adesea la Rouault și Kokoschka, mai întotdeauna la Petrașcu și Țuculescu, spațiul foarte apropiat de noi în primplanuri este încărcat de tensiune, ca și cum substanța, adevărul lucrurilor incluse în acest spațiu ar exercita de dincolo de realitatea imaginii o presiune, o activitate spirituală în care noi sîntem antrenați participînd activ la acea unitate între diferitele trepte ale realității care stă la baza viziunii expresioniste. Spațiul imaginilor pop-art sau fotorealiste este gîndit în același sistem de primplanuri, uneori enorme; acolo, însă, demersul este invers: obiectele tind să iasă din spațiul lor,

³⁰ Emil Nolde, *op. cit.*, p. 38; « Aș fi vrut ca, în timp ce pictam, culorile, trecînd prin mine, să-și desfășoare pe pinză efectul, la fel de consecvent ca și natura, atunci cînd își creează alcătuirile, ca și rocile cînd cristalizează, ca și mușchiul și algele cînd cresc, ca și floarea care trebuie să înflorească sub razele soarelui »; vezi și Paul Klee: « Pe locul

care i-a fost indicat în lume, [artistul] nu face altceva decît să adune cele venite din adîncuri și să le direcționeze mai departe. El nu slujește, nici nu stăpînește, doar intermediază » (*Über die moderne Kunst*, Berna, 1945, p. 13).

³¹ Max Sauerlandt, *Die Kunst der letzten 30 Jahre*, Berlin, 1935, p. 139.

iar privitorul resimte această tendință ca o formă de agresivitate care-i poate provoca reacții de recul. Nu mai este vorba de nici un fel de acțiune desfășurată într-un câmp de forțe în care sînt angajate corelaționat energiile esențiale psihofizice ale universului, și de acțiuni de șoc limitate la zone ușor stimulabile ale spiritului. În ceea ce privește concepția cromatică,



Fig. 7. — Emil Nolde, *Visători*, 1916. Wallraf-Richartz Museum, Köln.



Fig. 8. — Soutine, *Seara roșie*, aprox. 1920. Colectia Katia Granoff, Paris.

saltul este și el evident: de la simbolismul suplu al procedeelor expresioniste de a nota culoarea lucrurilor gîndită ca o poartă spre adevărul lor ³², se ajunge în pop-art și în realismul fotografic la exactitatea absolută a culorii, înveliș superficial și iluzoriu, etanș despărțit de adîncimea lucrurilor.

În arta românească, dacă în ceea ce privește dezvoltarea conceptelor expresioniste în prima jumătate a secolului se întîlneau — precum am văzut — căutări direcționate într-un sens, concordant cu experiențele europene, dar în modalități specifice mediului spiritual românesc, evoluția acelorăși concepte a luat astăzi alt drum decît cel al expresionismului informal, sau al pop-artului ori realismului fotografic în formele lui agresive. În tînăra pictură românească modalitățile expresioniste, care nu au fost foarte numeroase în trecut, se înmulțesc în cadrul unor căutări multidirecționate așa cum s-a întîmplat și la începutul secolului. De pictura unor Horia Bernea, Ilie Boca, Dorian Szasz, Corneliu Bruzașcu, Teodor Morariu, Iosif Krizsanovski, Ciprian Radovan, Marin Gherasim se leagă stări de spirit expresioniste, ca și de grafica lui Marcel Chirnoagă, Harry Guttman, Valentin Ionescu, Mircea Dumitrescu, Wanda Mihuleac, George Leolea, Dan Erceanu și a multor alora. Adeziunea aceasta are un caracter deosebit de simptomatic. Ea întrunește o atitudine față de datele unei experiențe social-politice și de viață în care dimensiunea adîncimii se impune de la sine, este inevitabilă, și o atitudine față de problema comunicării, înțeleasă

³² Cf. Christel Denecke, *Die Farbe im Expressionismus*, Düsseldorf, f.a.

în stringența menirii ei umaniste. Înclinarea spre categoria expresivității puternice preia din tradițiile expresionismului anume preferințe iconografice, anume scheme compoziționale și coloristice, dar nu le folosește în sensul naturismului vitalist, care în destule privințe ne apare astăzi puțin elementar ca intenție, ci le integrează altor preocupări, înrudite de altfel cu cele ale expresionismului tradițional: de pildă ca Horia Bernea, unei regăsiri a punctelor de joncțiune dintre experiența de cultură, prezența realităților telurice și cea a realităților civilizației tehnice. Alteori ca la Ciprian Radovan, tensiunea expresivă are rolul de a crea un al doilea mediu, o a doua ambianță în cotidian menită prin atractivitatea ei să înlăture un presupus cenușiu al vieții urbane. Ilie Boca și Corneliu Brudașcu intervin cu un comentariu de ordin intelectual în datele cotidianului ca și o mare parte din graficienii mai sus citați, cu toții însă preocupați să dea acestor comentarii altă amploare, altă eficiență spirituală decât cea zilnic efectuată de mijloacele mass-media. Expresionismul tinerei generații de artiști români se conturează astfel și ca un mod polemic în raport cu aceste mijloace, apropiindu-se însă din unghiul de vedere al artei de aceleași realități ale României de astăzi. Sînt încercări asupra cărora un diagnostic definitiv de ansamblu ar fi prematur. Ceea ce însă rămîne cert este faptul că în încercările acestor tineri se păstrează valorile umaniste care au făcut gloria expresionismului european.

CONCEPTS DE L'EXPRESSIONNISME EN ÉVOLUTION

Résumé

En remarquant l'intérêt croissant que les artistes, les critiques d'art et les historiens ainsî que le public portent à l'expressionnisme et prenant en considération le fait que l'expressionnisme ne peut être limité à un mouvement qui exprime une expérience historique, mais s'avère comme une source de symptômes philosophiques, l'auteur distingue dans l'esthétique de l'expressionnisme, l'action de plusieurs concepts fondamentaux, dont le rôle se laisse poursuivre le long du XX^e siècle à travers la plupart des formes artistiques qui s'y sont développées. L'idée de nature, de matière, de substance, puis l'idée d'action, de force, d'expression, de tension définissent par leur incarnation dans l'œuvre l'attitude expressionniste face à l'existence, et en même temps concentrent la dialectique des relations de l'artiste avec l'univers des valeurs humaines, univers accepté comme étant toujours en mouvement. À partir de l'époque de l'Art Nouveau la signification esthétique de l'idée de nature est sujette à de profonds changements qui n'ont cessé ni aujourd'hui leur évolution. Le spectacle de la nature devient une expérience intérieure de la nature, énergie grandiose et unitaire, qui anime l'univers en son entier. L'auteur évoque les formes différentes que cette nouvelle conception sur la nature a pu prendre à l'intérieur même de l'expressionnisme, de Munch à Kirchner, de Matisse à Rouault, et ensuite parmi les représentants du « Der blaue Reiter ». Ces formes prouvent leur parenté avec le symbolisme, étant donné que l'unité de la nature est ressentie comme une vérité secrète des choses, que l'artiste est obligé de découvrir, vérité qui, chez les expressionnistes, prend un caractère nettement anthropomorphisé et devient ainsi un naturisme animiste dont les œuvres ainsî que les témoignages écrits des expressionnistes nous parlent abondamment. Assez tôt ce naturisme humaniste s'étendra à la « vie moderne », la ville, l'industrie, etc. mais visiblement différent du vitalisme futuriste, et plus proche du vitalisme des orphistes et des simultanistes. Ensuite l'étude poursuit l'examen du cheminement de ces idées dans le cubisme, dans l'art abstrait, dans l'expressionnisme informel et surtout chez Jackson Pollock, chez qui l'ont peut retrouver les mêmes extensions extraesthétiques de l'expérience artistique, la même conception de la nature comprise en premier lieu comme un champ de forces, la même conception sur

l'objet, carrefour expressif et passif dans ce champ de forces. Comparée aux conceptions du pop-art et du hyperréalisme sur l'objet arraché à son environnement, perpétué dans sa solitude et son dénuement, la survie de la pensée expressionniste s'avère comme une recherche de ce nouvel humanisme qui à travers l'écologie, la philosophie, la psychologie, la biologie semble devenir le haut lieu de la conscience esthétique. En Roumanie, parmi les jeunes artistes d'aujourd'hui, les recherches des expressionnistes se multiplient, mais ne sont pas tellement dirigées dans le sens naturiste, que vers la découverte d'un point de jonction entre les expériences de la culture, les réalités organiques profondes de la nature et les réalités de la civilisation technique contemporaine.

.

de ANDREI PLEȘU

În virtutea nedeazămințitului ei gust pentru « rezonabil », gîndirea franceză a profesat, dintotdeauna, o constantă *atenție la concret*, un atașament special pentru imediatul experienței zilnice, pentru problematica bunului simț. Pînă și Pascal sau Montaigne, — care, în chip vădit, au cunoscut nu doar confortul ideii, dar și abisurile ei, — se întorc, în cele din urmă, asupra vieții curente. Mai mult decît *metafizicieni*, ei sînt, în fond, niște *moralisti*. Putem afirma, credem, cu suficientă îndreptățire, că fără a cădea în empirismul, inevitabil terestru, al filozofiei britanice, filozofia franceză a știut întotdeauna să păstreze o justă cumpănă între geometria pură a raționamentului și ispita nepotolită a coborîrii în contingență. Farmecul, ca și limitele ei, derivă din tocmai această *prudență* a gîndului, din *incapacitatea pierderii de sine*, care ține neconținut rațiunea galică la egală distanță de rătăcire ca și de revelație. Nu e de mirare, așadar, că filozofia marxistă, între puținele din veacul acesta care — rezistînd tendinței de abolire a realului, resimțită de majoritatea cugetătorilor contemporani — își ține firea și își păstrează interesul pentru concret, și-a găsit în Franța reprezentanți, dintre cei mai calificați, de talia unor Henri Lefebvre, Roger Garaudy, sau Louis Althusser. Dar chiar și în afara tradiției marxiste există, în Franța, o puternică înclinație către sesizarea și cercetarea subtiliei dialecticii care unește lumea spiritului cu lumea simțurilor. O vie preocupare pentru psihologia senzației, pentru mecanica percepției vizuale, pentru tot ce ține de universul sensibil, marchează gîndirea franceză de la Descartes pînă la Maurice Merleau-Ponty, cuprinzînd, în acest interval de trei veacuri, nume ca Malebranche, Condillac, Maine de Biran, Hamelin, Bergson, Jean-Paul Sartre. În această marcantă tradiție se situează și contribuția pe nedrept neglijatei Școli de la Strasbourg, care, în perioada interbelică, s-a ilustrat — în problemele văzului și ale simțurilor în general — printr-o consistentă activitate analitică. Activitatea aceasta și-a aflat finalizarea în cîteva cărți substanțiale, semnate de cei trei mari reprezentanți ai Școlii: Maurice Pradines (*Philosophie de la sensation*), t. I—III, 1928—1932), Louis Lavelle (*La Dialectique du monde sensible*, 1921, și *La Perception visuelle de la profondeur*, 1921) și Jean Nogué (*La Signification du Sensible*, 1937, și *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, 1943). În rîndurile care urmează, atenția noastră se va concentra asupra lui Louis Lavelle. Într-un anumit sens, el este personajul cel mai impunător al amintitei triade. Pradines a fost mai curînd un profesor, un sistematizator de cunoștințe, iar Nogué, mort la 41 de ani, nu a avut răgazul să dea măsura întregă a remarcabilei sale dotații de teoretician. Încît, gînditorul de autentică vocație al Școlii de la Strasbourg, cel în care Heidegger vedea singura promisiune reală a filozofiei franceze contemporane, rămîne Lavelle. Pentru căutătorul unei convingătoare fenomenologii a văzului, o bună întîlnire cu lucrările sale se dovedește a fi extrem de fecundă.

* Fragment din capitolul « Școala de la Strasbourg »
al tezei de doctorat intitulată *Momente ale istoriei vizuali-*

tății în gîndirea europeană.

Temeiul celui dintîi gest speculativ al lui Lavelle este, de la bun început, racordabil dialecticii: el procedează la o contopire a tuturor cu toate, într-o unică și universală curgere. Perechile de concepte polare cu care debutează mai toate filozofiile nu au, pentru el, acoperire reală, decît în măsura în care ilustrează unitatea ireductibilă a lumii. Dincolo de binomul obiect-subiect, dincolo de antagonismul dintre Sensibil și Inteligibil, dincolo de confruntarea dintre Ființă și Cunoștință se află forța integratoare a unei singure realități: Ființa pură, Ființa absolută, anterioară oricărei determinări. Ființa nu cunoaște grade. În « limitele » nelimitării ei, ea înglobează esențele laolaltă cu aparențele, ideile laolaltă cu senzațiile. « Ideea unei existențe este ea însăși o existență » — spune Lavelle¹. Și în alt loc: « . . . aparențele ca atare posedă ființa în egală măsură cu lucrurile pe care le plasăm uneori dincolo de ele »². Am putea crede că, pe linia acestei universalități a Existentialului, Lavelle se întîlnește cu Parmenide și, în general, cu excesele școlii eleate. Pentru el însă, în ciuda universalității ei, existența nu poate fi, ca pentru eleați, abstractă. Ea este, dimpotrivă, « ceea ce face ca toate obiectele cărora li se aplică să fie ființe concrete, iar nu simple definiții. Ea este concretitudinea însăși (la *concrétité*), luată izolat »³. S-ar spune că pentru Lavelle nu există nimic în afara concretului. Mai exact, că nimic nu se poate dispensa de o anumită manifestare în concret. Conceptul nu există decît ca *indus* din sensibil, după cum sensibilul nu există decît ca *dedus* din concept. Sensibilul și Inteligibilul sînt, cu alte cuvinte, două chipuri ale unei unice realități. Ele pot trece unul într-altul tocmai de aceea. În contextul acesta, *Devenirea* nu mai apare ca o negație a Ființei. Ea este mai curînd un atribut al ei. Al doilea atribut al ei, după « concretitudine »: « . . . le changement est une pièce de l'univers »⁴ — spune Lavelle. Un singur binom pare să admită totuși gînditorul francez în uniformitatea mișcătoare a Ființei: binomul care opune « datului », « actul ». *Actul* este drumul faptei și al gîndirii mele printre datele lumii. *Datul* este spectacolul pe care lumea însăși îl impune cugetului meu. În act, eu mă unesc cu lumea, mă ofer lumii. În dat, lumea este aceea care mi se oferă. Avantajul acestui binom față de perechile polare tradiționale stă în tocmai contopirea dintre eu și lume prezentă în fiecare din cei doi termeni ai săi. Căci nu poți defini actul, decît prin raportare la dat, și datul prin raportare la act. Mai mult decît *opозиție*, binomul dat-act e *unitate*. Mai mult decît *dualitate statică*, el este un *monolit dialectic*. Să adăugăm că, în unitatea sa, binomul acesta cheamă la împăcare și cuplul spațiu-timp. Căci actul e, prin definiție, proces, evoluție în timp, durată, în vreme ce datul ne apare ca desfășurare în spațiu, ca întindere. Pînă și vetustul cuplu materie-spirit este adus, cu acest prilej, la omogenitate: într-adevăr, dacă e adevărat că orice dat este cu necesitate material, pe de altă parte, nu tot realul e dat: inteligența, de pildă, e deplin reală, dar nu e dat, ci act, aventură a spiritului în « al său altceva » (ar spune Hegel) care este materia. Cum vedem, lumea este pentru Lavelle tărîmul unei sublime conveniențe de contrarii; în cîmpul ei nu există decît omogenitate. Iar ceea ce apare ca eterogen, nu e decît omogenitate *nedibuită*, ascunsă. Pînă și « partea de lume pe care nu o vedem este omogenă cu partea de lume pe care o vedem » — declară Lavelle⁵.

Din unghiul preocupărilor noastre, problema cea mai specifică a dialecticii lui Lavelle rămîne însă omogenitatea sensibilului cu inteligibilul. Cum se poate împăca ochiul cu gîndirea?⁶ Care este substratul din care poate crește colaborarea lor? Pentru mentalitatea omului de știință care, în acest caz, coincide cu mentalitatea simțului comun, sensibilul, datul este — constată filozoful — un punct de plecare, premisa oricărui demers cognitiv.

¹ Louis Lavelle, *La Dialectique du monde sensible*, Strasbourg, 1921, Préface, p. X.

² *Ibidem*, p. IX.

³ *Ibidem*, p. XI.

⁴ *Ibidem*, p. 127.

⁵ *Ibidem*, p. XIX.

⁶ La o cercetare a raporturilor dintre ochi și gîndire meditative, către sfîrșitul veacului, al XIX-lea, și Konrad Fiedler.

Numai că, pentru el nu se punea atît problema colaborării între vizibil și inteligibil (ca în cazul lui Lavelle), cît aceea a *autonomizării* vizibilului față de inteligibil. Ca și intelectul, — spune Fiedler — ochiul poate gîndi, numai că gîndește după alte canoane decît acelea ale raționamentului discursiv. Vezi, în legătură cu « teoria purei vizualități »: Konrad Fiedler, *L'Attività Artistica*, Veneția, 1963 (cu o prefață de Carlo L. Ragghianti).

Pentru un gânditor adevărat, problema nu este însă *a pleca* de la ceea ce e dat, ci *a ajunge* la ceea ce este dat, a reface traseul după care intelectul cunoaște realul. Pentru a regăsi adevărul lumii, valoarea ei pentru om, omul va trebui deci nu să ia lumea ca dată, ci să vadă cum este ea cu puțință pentru gândire, să o *deducă* din categoriile spiritului. Aceasta nu pentru că ea s-ar fi născut din spirit, dar pentru că, odată preluată de spirit, ea riscă să piardă sensul calităților ei sensibile. Ne vom întoarce deci, pe firul gândirii, de la concept la senzație și, reușind asta, vom demonstra că senzația și conceptul sînt realități consubstanțiale, că lumea calităților sensibile e o lume de *concepte condensate*, după cum invers, lumea conceptelor nu există decît ca ultimă *rarefiere* a sensibilului. Kant nu are dreptate să creadă că materia este impenetrabilă pentru spirit. În fapt, materia și spiritul sînt, pentru cine se înalță deasupra absolutismelor gândirii empiriste sau idealiste, realități inseparabile. Pornind de la inseparabilul lor, Lavelle încearcă să fundamenteze, în *Dialectica lumii sensibile*, o laborioasă « *doctrină a mixtului* »⁷, o filozofie pe care am numi-o « *a continuității* », a coincidenței tuturor datelor și actelor lumii într-o aceeași lege atotunificatoare. Atmosfera generală a gândirii lui Lavelle fiind, acum, schițată, ne putem încumeta, de aici înainte, să abordăm frontal tema care ne preocupă cu deosebire: statutul căpătat de vizibil în gândirea filozofului francez.

LAVELLE, PLOTIN ȘI FILOZOFIA INTERVALULUI

De cele mai multe ori, filozofia sfîrșește prin a instala între simțuri și gândire o radicală adversitate. Pentru fanaticii ideii, lumea simțurilor e iluzie pură, fenomen neglijabil, « *maya* »; iar pentru fanaticii senzației, cugetul nu e decît o vanitate, un zbor gratuit pe deasupra lucrurilor, un lux al umanității și nicidecum o nevoie vitală a ei. Lavelle crede însă – cum am văzut – că nu există complementaritate mai desăvîrșită decît cea dintre simțuri și reflecție. Că, departe de a desființa sensibilul, gândirea nu face decît să-l valorifice. Iar dintre simțurile obișnuite, văzul poate fi considerat *fenomenul original al cunoașterii*, condiția *sine qua non* a gândirii. Căci realitatea vizibilă, că singura realitate care ne este întru totul *exterioară*, e singura care poate deveni *obiect* al meditației noastre, distinct de noi înșine. Fără ea, n-ar putea fi vorba decît de o « *dialectică a spiritului cu sine însuși* »⁸, de o întoarcere a cugetului asupra propriului său univers. Cu alte cuvinte, la această oră a evoluției ei, *umanitatea nu poate gândi decît în măsura în care lumea se lasă văzută*. Dar vizibilul nu devine o calitate a lumii decît în funcție de atitudinea pe care omul și-o impune față de ea. Să ne întrebăm, prin urmare, în ce condiții lumea apare pentru om ca vizualitate? Căci, iată, pentru « *homo faber* » ea este, mai curînd, tactilitate. Cînd acționez în cuprinsul lumii, lumea nu este pentru mine un spectacol, un dat exterior; ea este teatrul de desfășurare al actelor mele. Trebuie, așadar, să încetez de a mai *acționa*, dacă vreau să *contemplu*. Existența lumii văzute depinde, așadar, de *imobilitatea* văzătorului.

Avem deci, pe de o parte, universul exterior care așteaptă, mai mult sau mai puțin neutru, intervenția omului și, pe de altă parte, omul însuși care trebuie să decidă asupra tipului celui mai adecvat de relație a sa cu universul exterior. Între cei doi poli ai acestei elementare confruntări, se află un nedeterminat interval spațial, o uriașă întindere albă. Intervalul acesta dintre noi și lucruri este lumea însăși. Iar de atitudinea noastră față de acest interval depinde saltul lumii în vizibil, sau, dimpotrivă, rămînerea ei în motricitate și tactilitate. Într-adevăr, dacă *parcurs* cu pașii mei intervalul acesta, suprimînd astfel distanța dintre mine și lucruri, ajung să mă *confund* cu lucrurile. Ele încetează să mai fie pentru mine « *percepții* » și devin simple « *afecții* » (*affections*). Plonjînd între ele, încetez de a le mai vedea. Dacă, acum, în loc să *avansez* către lucruri anulînd, prin aceasta, intervalul care mă separă de ele, mă voi *îndepărta* de lucruri, voi avea senzația că produc – parcă din mine însumi – amintitul interval; după cum atunci cînd privesc pe fereastra din spate a unui automobil care gonește, am senzația că drumul se naște de sub chiar roțile automobi-

⁷ L. Lavelle, *La Dialectique...*, Préface, p. XIV.

⁸ *Ibidem*, p. XXI.

lului. Mergînd aşadar cu spatele înainte, asemenea racului, ofer lumii şansa de a se naşte sub ochii mei şi, întrucîtvă, *din* ochii mei, ca lume vizibilă. Iar cînd stau pe loc, ea se desfăşoară dinaintea mea într-o spectaculoasă splendoare, adresînd gîndirii, pe calea ochiului, o nobilă provocare la luptă.

Importanţa pe care o capătă în filozofia lui Louis Lavelle noţiunea de « interval » (fie că el îi spune « distanţă » sau « profunzime ») ne trimite, pe neaşteptate, cu gîndul la Plotin. Cînd, în *Enneade*, vine vorba despre ochi, Plotin nu discută în primul rînd ochiul în sine, fiziologia văzului, cum făceau înaintaşii săi, de la Empedocle pînă la Epicur. Ceea ce îl interesează este spaţiul *dintre* ochi şi obiectele lumii exterioare. Ce se întîmplă pe drumul care duce de la lucruri către instrumentul vederii noastre? De ce fel de mediu au nevoie senzaţiile optice pentru a se propaga? De un mediu vid? De unul luminos? De unul alcătuit, necesarmente, din aer? Iată întrebările socotite esenţiale de discipolul alexandrinului Ammonius Saccas. Dealtfel, întreaga filozofie a lui Plotin ar putea fi definită ca o filozofie a lui « între », o filozofie a intervalului (τὸ μεταξύ). Căci, pentru el, lumea nu era decît un imens interval între Unu şi Multiplicitate. De-a lungul acestui interval, se orînduieşte, de sus în jos, *cosmogonia* plotiniană, faimoasa doctrină a emanaţiei sacre, iar de jos în sus, *morală* plotiniană, doctrina nu mai puţin cunoscută a reîntoarcerii la Unicitate prin purificare.

Desigur, Lavelle nu este cu totul racordabil gîndirii lui Plotin⁹. Dar, din cînd în cînd, o anume aromă neoplatonică contaminează sensibil discursul său. Neoplatonică ne apare, de pildă, în spirit, afirmaţia lui Lavelle potrivit căreia ochiul nu este doar instrumentul văzului, dar şi un simbol al universului vizibil¹⁰. « Universul vizibil — spune el — se prezintă asemenea unui ochi mărit ». Retina ar corespunde, în cazul acesta, orizontului, iar mediile refringente transparenţei atmosferice a intervalului dintre orizont şi privitor. Într-o asemenea afirmaţie se dezvăluie, o dată mai mult, compenetrabilitatea dintre act şi dat. Căci ochiul poate fi nu doar temelie a *actului* de a vedea, dar şi *dat* care se propune vederii unui alt ochi.

Paralela cu Plotin poate merge încă şi mai departe. Lavelle pare a considera ochiul ca pe un zeu suprem din care emană lumea, tot astfel cum Plotin considera Unul ca pe zeul suprem din care derivă multiplicitatea. Degradările pe care le atinge Unul în emanaţiile sale au o certă afinitate cu degradările pe care le cunoaşte vizualitatea pe măsură ce vizibilul se depărtează de ochi.

Dar să revenim la distincţia fundamentală stabilită de Lavelle între *spaţiul dinamic*, în care îşi află locul activitatea noastră *muşchiulară* şi *spaţiul geometric*, în care se exercită activitatea noastră *contemplativă*. Cel dintîi e spaţiul realităţii tactile şi motrice, celălalt, spaţiul *imaginii*, al realităţii vizuale. Primul e o sumă de *obiecte*, celălalt o sumă de *reprezentări*. Distanţele spaţiului dinamic *se parcurg*. Distanţele spaţiului geometric *se imaginează*. În sfîrşit, cel dintîi stă sub semnul *succesiunii*, celălalt e perceput ca *simultaneitate*. Am fi tentaţi să afirmăm că « spaţiul parcurs » e tridimensional, în vreme ce « spaţiul văzut » e de tipul spaţiului pictat, adică bidimensional. Aceasta ar fi o falsă distincţie. Lavelle o evită, mulţumită unei foarte elegante teorii a celor trei dimensiuni ale spaţiului. Definite prin raportare la om, la experienţa lui vie, iar nu în mod abstract, ca în manualele de geometrie, înălţimea, lungimea şi lăţimea ar trebui numite, respectiv, *direcţia fiinţei*, *direcţia dorinţei* şi *direcţia cunoaşterii*, sau, în alţi termeni, direcţia Existenţei, a Voinţei şi a Intelectului. Într-adevăr, înălţimea, verticala, este direcţia după care — opunîndu-se gravitaţiei — omul *este* ceea ce este. La rîndul ei, lungimea este traiectoria de-a lungul căreia se orînduiesc *tendenţele* omului către ceea ce e distinct de el însuşi; este direcţia urmată de om, atunci cînd el răspunde chemărilor lumii. Cît despre lăţime, ea este dimensiunea după care omul — purtîndu-şi privirile de la stînga la dreapta şi de la dreapta la stînga — poate *lua cunoştinţă*, în mod detaşat, de universul exterior. În ordinea vieţii zilnice, înălţimea trebuie concepută

⁹ Recomandăm, pentru aprofundarea specificităţii gîndirii lui Lavelle, lucrările: Paule Levert, *L’Affirmation de l’être et le problème du réel dans la philosophie de Louis Lavelle*, Paris, 1960; Piersol Wesley, *La Valeur dans la philosophie de Louis Lavelle*, Lyon, 1959; o privire critică asupra

gîndirii lui Lavelle se poate găsi şi în: Jean Nogué, *Esquisse d’un système des qualités sensibles*, Paris, 1943, p. 38—51.

¹⁰ Cf. Louis Lavelle, *La Perception visuelle de la profondeur*, Strasbourg, 1921, p. 57—58, 67.

ca *anterioară* lățimii și lungimii, tot astfel cum existența este neapărat dată înaintea intelectului și a voinței. În ordinea reprezentării însă lucrurile se schimbă; are loc o caracteristică permutare a dimensiunilor, care rămân trei, dar se configurează într-o nouă structură. Căci de data aceasta, nu înălțimea definește lucrurile ca existente, ci lungimea, distanța dintre ele și subiectul care și le reprezintă. Obiectele reprezentate, spre deosebire de cele reale, nu-și manifestă autonomia prin raportare la forța gravitațională, ci prin raportare la agentul care le contemplă. Centrul lor de atracție nu se mai află undeva, în inima pământului, ci în ochiul privitorului lor. Spațiul văzut are, deci, *tot trei dimensiuni*, ca și spațiul parcurs. Numai că pe cea de a treia o are nu față de un reper obiectiv, ci față de unul subiectiv. Așa stînd lucrurile, în limitele spațiului văzut, distanța (lungimea) este aceea care trebuie gîndită ca *anterioară* celorlalte două dimensiuni. Altfel spus, pentru ca spațiul văzut să *existe* și să poată fi *gîndit*, e nevoie de o *voință* care să-l facă posibil. Lumea în care *trăim* există independent de voința noastră. Lumea pe care o *privim* nu există însă decît în măsura în care fiecare din noi o dorește.

Ca aceasta ajungem în situația de a constata o *ambiguitate* care pare să țină de esența însăși a vizibilului. Ca pură *exterioritate*, el are față de noi o categorică *autonomie*. În același timp însă, tocmai distanța dintre el și noi — care îi asigură această autonomie — îi răpește calitatea de obiect real, pentru a-l reduce la aceea de « imagine », de obiect reprezentat. Căci lumea văzută nu e o lume de *corpuri*, ci o lume de *umbre*; umbre care nu sînt fantasme fără suport, dar care au totuși, față de obiectele concrete, aceeași doză de irealitate pe care o au *amintirile* noastre față de împrejurările *prezente* ale vieții.

CRITICA APRIORISMULUI KANTIAN

Zăbovind atîta în preajma ideii de « spațiu », Lavelle intră, la un moment dat, într-un inevitabil conflict cu severul autor al *Criticii rațiunii pure*. Spre deosebire de acesta, el nu crede că spațiul e « intuiție pură » dată omului înaintea oricărei experiențe. Noi nu percepem obiectele lumii exterioare într-un spațiu de sursă transcendentă, ci, mai curînd, într-un spațiu elaborat prin colaborarea memoriei cu imaginația. Imaginația spațiului ia naștere — spune Lavelle — în clipa în care, întrerupîndu-și mersul, omul lasă orice parcurs în starea de *posibilitate*. În clipa aceea, în care, dintr-un interval *real*, întinderea devine un interval *virtual*, în care efortul fizic, în loc de a fi actualmente cheltuit, e doar *presupus*, spațiul vizibil, ca « schemă a tuturor simultaneităților » este constituit. Așadar, senzația mușchiulară nu e integral abolită în clipa trecerii de la spațiul parcurs la spațiul văzut. Ea rămîne în conștiința privitorului fie ca amintire, fie ca posibilitate. Lavelle poate declara, prin urmare: « . . . les objets visibles sont, en effet, des images dans lesquelles nous contemplons des sensations musculaires possibles »¹¹. Potrivit acestei convingeri, gînditorul francez precizează că orbul din naștere poate avea intuiția spațiului, nu întrucît ea e de natură *transcendentă*, ci întrucît, privat de vedere, el nu este privat și de *memorie* ori de *imaginație*. Orbul e străin de universul luminii și al culorilor, dar nu de imaginea spațiului, dobîndită prin experiență imaginativă. O dată operat, el va observa cum spațiul imaginat în care el se scîlda pînă atunci, capătă botezul calităților sensibile și devine spațiu văzut. Despre apriorism nici vorbă. Totul se sprijină pe experiență, fie că experiența aceasta e actuală, retrospectivă sau prospectivă. Kant nu reușește să depășească teoria intuiției apriorice pentru că, în fond, el nu realizează distincția dintre spațiul real și spațiul reprezentat, dintre obiect și imagine. La el, obiectul și imaginea sînt totuna, în măsura în care « lucrul în sine » e, oricum, dincolo de ele. Prin urmare, unde există imagine nu există lucrul în sine, iar unde există lucrul în sine nu există percepție. Astfel înstrăinat de esența intimă a realului, omul nu și-l poate apropia decît recurgînd la formele pure ale dotației sale transcendente. Concepînd însă spațiul mai mult ca pe o *image*, decît ca pe o *intuiție a priori*, Louis Lavelle iese din impasul kantian și regăsește drumul spre universul vizibil, prin mijlocirea experienței.

¹¹ *Ibidem*, p. 21.

Cazul orbului din naștere, la care ne-am referit mai sus, impune însă o problemă, peste care demonstrația filozofului francez nu poate trece. S-a stabilit că imaginea pe care orbul o are despre spațiu e legată de o anumită experiență kinestezică și că, în eventualitatea unei vindecări, respectiva *imagine* poate deveni *percepție*, se îmbogățește calitativ, capătă oarecare determinări și de unde nu era decît închipuită, ajunge să fie văzută. Se pune întrebarea prin ce anume se poate actualiza o închipuire? Cum poți ajunge să *vezi profunzimea*, intervalul fără de care ideea de « spațiu » recade în apriorismul kantian? Iată răspunsul lui Lavelle: adîncimea spațială este *condiția* esențială a văzului, dar nu este *obiectul* lui. Dimpotrivă, obiectul văzului este *suprafața*. Deși în absența adîncimii ea n-ar putea fi percepută, suprafața apare ca o *negare a adîncimii*, ca o cezură introdusă în parcurgerea ei. Dar adîncimea și suprafața — cum e și firesc într-o « doctrină a mixtului » ca aceea a lui Lavelle — au, în ciuda regimului lor conceptual, o evidentă răsfrîngere în sensibil. Suprafața se arată ochilor noștri sub chipul *culorii*, iar profunzimea sub chipul *luminii*. Ca și profunzimea, lumina e condiție a văzului, fără a se vedea ea însăși. În mod ciudat, omul nu vede decît ceea ce este opac. Privirea noastră nu poate fi reținută de un mediu transparent. Ea vede un obiect, numai atunci cînd nu poate trece dincolo de el; și neputînd trece, ea se revarsă către dreapta și către stînga, descoperind acel obiect ca pe o suprafață. Gîndul acesta ne conduce pînă în pragul unui instructiv paradox: cîmpul lumii văzute se naște acolo unde vederea își află limitele ¹². Nu vedem ceea ce poate fi *pătruns* cu vederea, ci ceea ce e *obstacol* pentru vedere, opacitate. De la o astfel de observație, Lavelle inferează către un germene de teorie a cunoașterii: « ... notre connaissance — spune el — porte toujours sur l'objet qui, grâce à la distance, échappe à notre action présente » ¹³. Și mai departe: « C'est cette interruption dans le libre déploiement de la puissance de connaître, qui fait apparaître l'objet de la connaissance » ¹⁴.

SUMARĂ RECONSIDERARE A TEORIEI CULORILOR

Odată ajunși în vecinătatea cuplului lumină-culoare, ne vom îngădui să semnalăm cele cîteva elemente de teoria culorii, pe care Lavelle le notează, în trecere, la capitolul despre vîz al lucrării sale *La Dialectique du monde sensible* ¹⁵.

Filozoful socotește inutilă înălțarea tuturor celor trei culori *primare* (roșu, galben, albastru) la rangul de culori *primordiale*. Primordiale sînt — susține el — numai două din ele: *albastrul* și *galbenul*. Roșul e departe de a avea personalitatea, « caracterul » acestora. De fapt, el face parte din aceeași gamă cu galbenul (natura le asociază pe amîndouă în culoarea focului). Roșul e un galben impur, în aceeași măsură în care verdele, complementara roșului, e albastru impur. Albastrul și galbenul se află la limita la care neculorile (albul și negrul) devin culori: albastrul este negru iluminat, galbenul e alb învîrtoșat, atenuat, orbit. Albastrul simbolizează stihia aerului și pe aceea a apei, galbenul simbolizează stihia pămîntului și pe aceea a focului solar. Ele sînt extrema rece și, respectiv, extrema caldă a spectrului. Împreună dau verdele, după cum aerul și pămîntul împreunate dau universul plantelor. În galben, ca într-un lan de grîu, substanța densă a pămîntului tinde să devină lumină, să se sublimeze. În albastru, eterul cel mai diafan, nevăzutul însuși, tinde să devină culoare, să se arate privirilor. S-ar spune că, atunci cînd se vede, nevăzutul este albastru, după cum albastră este acumularea de straturi incolore ale atmosferei. E limpede că pentru Lavelle culoarea face întotdeauna oficiul de mesager al impalpabilului în palpabil sau, din alt unghi, de ispitire a palpabilului înspre rarefiere. Ea stă între lumină și formă, pentru a face posibilă buna lor armonie. În lumină, lucrurile tind să se dizolve, să-și piardă forma, iar în formă ele tind să înghețe, să-și irosească forța de iradiere. Culoarea însă vine să provoace o dialectică împletire a luminii cu forma. Spre deosebire de lumină, ea conferă lucrurilor un corp. Spre deosebire de formă, ea antrenează corpurile în devenire, le pune la dispoziția luminii.

¹² *Ibidem*, p. 40, 45 — 47.

¹³ *Ibidem*, p. 42.

¹⁴ *Ibidem*, p. 47.

¹⁵ Louis Lavelle, *La Dialectique...*, p. 124 pass.

Considerații ca acestea, care, mărturisim, sînt mai mult în spiritul gîndirii lui Lavelle decît în litera ei, demonstrează cu prisosință cît de bogată este rețeaua de implicații, de provocări, către care poate trimite o cercetare aprofundată a ei. Lavelle știe — cum puțini gînditori contemporani știu — să mediteze «după natură», iar nu în mediul artificial al unui atelier închis. Iar beneficiul unui astfel de procedeu, beneficiul oricărei filozofii de «plein air», al oricărei filozofii care pentru a înțelege lumea iese în întîmpinarea ei nu cu balastul cărților, ci cu patosul pur al privirii, cu febrilitatea atentă a ochiului, stă în aceea că ideile ei nu pot fi inventariate contabilicește și uitate apoi în somnul bibliotecilor, ci devin trepidante peripeții ale minții, fapte vii, de care te legi ca de propria ta biografie.

TIMP ȘI VIZUALITATE

Legăm întotdeauna universul vizibil de ideea de «simultaneitate». Lavelle însuși ne încurajează, adesea, să o facem. Dar, pe de altă parte, pentru a fi consecvent demersului dialectic pe care îl profesează, el se vede silit să evite rigiditatea unor prea dogmatice «separații» și să accepte înțelepciunea nuanțelor. Vizibilul rămîne, desigur, o expresie a spațiului. E spațiu devenit sensibil. Cum însă lumea e de o inalterabilă omogenitate, nici o parte a ei nu poate fi *dată*, fără ca, odată cu ea, să fie date și părțile celelalte. Unde e spațiu, trebuie să fie și timp, așa cum unde e senzație e și concept, sau unde e întindere e și mișcare. În percepția simultaneității spațiale intră, prin urmare, în cele din urmă, și factorul «durată». E un fapt care devine evident în cazul percepției *reliefului*. Lavelle contestă teoria potrivit căreia relieful lucrurilor este înregistrat ca atare datorită percepției *binoculare*. Există — se știe — și o percepție *monooculară* a reliefului. Ea se realizează prin așa-numitul fenomen al «*acomodării*» optice, care implică problema *atenției*¹⁶. Percepem relieful, în măsura în care zonele luminoase ale unui obiect parvin ochiului nostru *înaintea* zonelor lui obscure. În definitiv, tocmai contrastul dintre ceea ce vedem și ceea ce nu vedem dintr-un obiect ne dă sensul corporalității lui¹⁷. Dar în clipa în care, în actul de a vedea, apare distincția dintre «zonă percepută anterior» și «zonă percepută ulterior» (relieful nefiind altceva decît distanța relativă a părților unui obiect, unele față de celelalte), în clipa aceea, în percepția simultaneității s-a strecurat — într-o cantitate infinitesimală, dar indeniabilă — succesiunea, timpul¹⁸. Sîntem, astfel, pe cale să intuim că, pe linia timpului implicat, «reprezentarea» se înrudește cu «amintirea». Că depărtarea în spațiu, care face posibilă lumea văzută, prezintă certe afinități de natură cu depărtarea în timp¹⁹. *Realitatea diminuată* a imaginii văzute, semănînd cu aceea a imaginii rememorate, face ca văzul să poată fi, prin excelență, «*simțul iluziei*»²⁰, al confuziei dintre imaginea reală și imaginea din oglindă, dintre «existent» și «închipuit».

Dar nu numai către dimensiunea *trecută* a timpului trimite vizualitatea, ci și către dimensiunea lui *posibilă*, care e strîns legată de dimensiunea lui *viitoare*. Contemplînd intervalul dintre mine și lucruri, pot să mi-l reprezint fie ca loc al unui efort mușchiular *consumat*, fie ca loc al unui efort mușchiular *virtual*. În sensul acesta, Lavelle are dreptate să considere viziunea ca pe o «realizare concretă a posibilului»²¹. După ce vizibilul ni s-a recomandat, mai întîi, ca o *negație* a activității noastre mușchiulare, el sfîrșește, iată, prin a *nega negația* aceasta, adresîndu-ne o invitație la activitate.

Toate acestea denotă că simultaneitatea cu care ne pune în dialog văzul nu e tocmai pură. Pură, simultaneitatea nu este decît în plan spiritual, ca simbol al identității gîndirii

¹⁶ În legătură cu temporalitatea introdusă de atenție în exercițiul vederii este citat exemplul peisajului privit printr-o fereastră: cînd ești atent la rama sau la geamul ferestrei, nu vezi peisajul; cînd ești atent la peisaj, nu mai vezi fereastra; iar pentru a trece de la o atitudine optică la cealaltă, ai nevoie de un anumit interval de timp.

¹⁷ Louis Lavelle, *La Dialectique...*, p. 123.

¹⁸ Louis Lavelle, *La Perception...*, p. 70.

¹⁹ Marcel Proust, în «Du côté de chez Swann», intuise desigur afinitățile dintre spațiu și timp cînd scria: «...le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues, sont fugitives, hélas! comme les années».

²⁰ L. Lavelle, *La Perception...*, p. 71.

²¹ *Ibidem*, p. 72.

cu ea însăși. Iar simultaneitatea vizibilului nu e decât reflectarea umbrită, pătată de temporalitate, a purei simultaneități care se numește *eternitate*.

Să lăsăm acum ultimul cuvânt lui Louis Lavelle: « La vue, qui superpose un passé d'où émerge notre vie à l'avenir où elle s'engage et l'indétermination de notre activité à la nécessité des lois naturelles, offre l'univers tout entier aux regards d'un être borné sous la forme d'une image présente où se dessine le visage mobile de l'éternité »²².

LOUIS LAVELLE ET LA DIALECTIQUE DU VISIBLE

Résumé

Dans la perspective d'élaborer une « phénoménologie de la vue », l'auteur se propose, dans l'article présent, d'attirer l'attention de ses lecteurs sur la contribution – injustement négligée – de Louis Lavelle (le plus important représentant de l'École de Strasbourg) au problème de la visualité. Prenant pour point de départ deux des œuvres du penseur français (*La Dialectique du monde sensible* et *La Perception visuelle de la profondeur*), l'auteur entreprend, d'un côté, un exposé synthétique de sa doctrine, et, d'un autre côté, une intégration de celle-ci dans un contexte plus large de culture (premièrement celui de la culture française, deuxièmement celui de la philosophie neo-platonicienne de source plotinienne et, dernièrement celui de l'apriorisme kantien). Au-delà des connexions qu'on peut saisir entre Lavelle et ce contexte, on peut aussi distinguer l'originalité de sa pensée, dont la substance fondamentale fait preuve d'une élégante tenue dialectique. Louis Lavelle croit à l'absolue continuité du sensible avec l'intelligible et à la force qu'a l'esprit de saisir et fructifier d'une manière analytique cette continuité. Ensuite, il fait des distinctions nuancées entre ce qu'il nomme « espace parcouru » (théâtre du déroulement de notre vie *active* et « espace vu » (théâtre du déroulement de notre vie *contemplative*). Les idées de Lavelle sur l'espace conduisent à la reconsidération d'importants chapitres de la théorie de la perception (par exemple, une nouvelle définition de trois dimensions spatiales) et peuvent contribuer à une nouvelle formulation de la théorie des couleurs (la proposition d'un *binôme* de couleurs primordiales au lieu du *trinôme* traditionnel). Enfin, la pensée de Lavelle réalise la libération de la visualité de sous l'empire limité de la *simultanéité*, de la spatialité, et son intégration dans l'ordre de la *succession*, qui est celui du temps. Comme telle, la vue ne se résumera plus à capter des images présentes; elle aura aussi la capacité d'évoquer des images passées (elle est un *sens de la mémoire*), des images virtuelles (elle est un *sens du possible*) et des fausses images (elle est un *sens de l'illusion*).

²² *Ibidem*, p. 72.

DATAREA ȘI PLANUL BISERICII DE LEMN DE LA PUTNA

de ION I. SOLCANU

Referitor la biserica de lemn de la Putna, despre care tradiția, consemnată la începutul secolului al XVIII-lea, spune că a fost ridicată de Dragoș vodă la Volovăț și mutată apoi la Putna de Ștefan cel Mare¹, există o întreagă literatură². Unii dintre istoricii care au scris despre această biserică s-au limitat să consemneze tradiția acceptând-o ca atare³; alții, plecând de la tradiție, au invocat în sprijinul argumentării veracității ei unele referiri documentare din secolul al XVIII-lea care, de fapt, repetă tradiția în datele ei esențiale fiind, de altfel, posterioare consemnării tradiției de către Nicolae Costin⁴.

Istoricii de artă au întrevăzut în structura monumentului de azi existența potențială a unui plan mai vechi, caracteristic secolului al XIV-lea. Dar, atât planul cât și datarea monumentului propuse pentru mijlocul secolului al XIV-lea, numai pe baza structurii monumentului de azi, rămân totuși neconvingătoare chiar dacă, undeva, conțin o parte de adevăr.

În cele ce urmează supunem atenției specialiștilor concluziile noastre privind datarea și planul bisericii de lemn de la Putna, anterior transformărilor din secolul al XVIII-lea, concluzii la care am ajuns prin coroborarea unei inscripții existente la biserica de lemn de la Putna, necunoscută cercetătorilor, cu alte informații publicate încă din secolul trecut dar neluate în seamă de cei care s-au preocupat de monumentul în discuție.

Pe absida centrală a bisericii de lemn de la Putna, imediat sub cornișă, deasupra fereștricii și de-a lungul unei vechi birne de stejar, se găsește o inscripție necunoscută pînă acum de cercetători⁵. Caligrafiată cu vopsea albă, puternic impregnată în lemn, inscripția este suficient de vizibilă. Ea cuprinde nouă litere înșirate pe aproape un metru din lungimea birnei (95 cm). Primele șase litere au dimensiunile între 12 și 16 cm în înălțime și 7 cm în lățime, iar ultimile trei sînt de dimensiuni variabile între 25 și 9 cm în înălțime

¹ Nicolae Costin, *Letopisețul țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601*, ediție îngrijită de I.Șt. Petre, p. 175–176.

² Pentru a economisi spațiul, cităm, în ordine cronologică, numele acelor care au referit asupra monumentului în discuție: N. Iorga, D. Dan, Leca Morariu, Paul Henry, Gr. Ionescu, I.G. Negură, Virgil Vătășianu, Oreste Gherasim, N. Grigoraș și I. Caproșu, Șt. S. Gorovei, Ioana Cristache Panait și Titu Elian etc.

³ Din istoricul satului Volovăț semnat de C.D., student juridice, în *Gazeta Bucovinei*, 1895, nr. 38, p. 1; D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 126–127; Leca Morariu, *La Volovăț*, în *Glasul Bucovinei*, 1921, nr. 623, p. 23; Oreste Gherasim, *Biserica lui Dragoș vodă de la Putna*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei* (= MMS), anul XI (1964), p. 140–144.

⁴ D. Dan, *op. cit.*, p. 126–127; N. Grigoraș și I. Caproșu, *Biserici și mănăstiri vechi din Moldova*, Ed. a II-a,

București, 1971, p. 10–11. Autorii aduc în discuție două documente, ambele de scutire a unor poslușnici ai bisericii de lemn de la Putna, datate la scurt timp după consemnarea tradiției de Nicolae Costin, primul de la Mihai Racoviță datat 1723 martie 17 [vezi V.A. Urechia, *Arhimandritul Vartolomei Măzereanu* (1720–1780). *Notiță biografică și bibliografică*, în *Analele Academiei Române* (AAR), seria a II-a, tom. X, Mem. Sect. Ist., p. 193], iar al doilea de la Grigorie Ghica din 1735 martie 14 (vezi V.A. Urechia, *op. cit.*; Th. Codrescu, *Uricaru*, vol. XIV, p. 181–182), care ne dau în esență aceeași informație cu privire la «... o sfîntă biserică de lemn ce au fostu făcut-o Dragoș vodă la Olovăț și reposatul Ștefan vodă au mutat-o la Putna».

⁵ Mulțumim și pe această cale preotului paroh Dumitru Isopescu pentru faptul că ne-a atras atenția asupra acestei inscripții.

și 16,5 pînă la 7 cm în lățime. Din mărimea și dispoziția literelor inscripției se poate deduce cu ușurință că este o însemnare formată din două părți. Prima parte indică un nume iar cea de-a doua cifrele de an (vezi fig. nr. 1), citită de noi ISAIAS 7085 adică *Isaias 1576/1577*.

Dacă prima parte a inscripției este susceptibilă de discuții datorită terminației «-s», neobișnuită pentru această epocă, rămîne însă sigură cifra de an 7085 (1576/1577) de o deosebită importanță pentru istoria bisericii de lemn de la Putna prin aceea că certifică existența ei pentru începutul ultimului pătrar al secolului al XVI-lea.

În sprijinul acestei afirmații stă și pomelnicul triptic al aceleiași biserici de lemn de la Putna considerat ca datînd din vremea voievodului Gheorghe Ștefan «... după duct

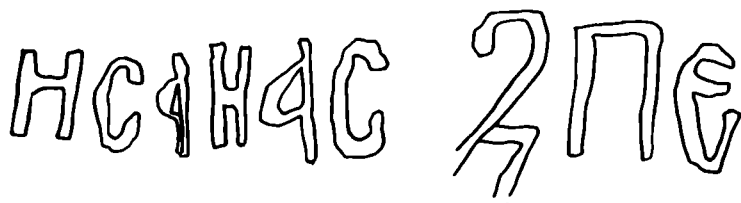


Fig. 1. — Inscripția de pe absida centrală a bisericii de lemn de la Putna.

și fiindcă lista domnilor se oprește la el »⁶. Pomelnicul conține și o listă de boieri care, desigur, au făcut danii bisericii. Ștefan S. Gorovei a identificat între boierii pomeniți pe: Mateiaș Gavrilăș care era «clucer la 1600, mare logofăt între 1636 — 1643, decedat la 1652», pe Andrei și soția sa Teodosia «primul portar al Sucevei care poartă și titlul de hatman, acela care fusese pîrcălab de cetate în nordul țării între 1584 — 1586 și, în urma morții lui Melentie Balica în acel an îi urmează ca portar al Sucevei» și pe Vasile Ceaurul «mare hatman la 1660, fratele lui Gheorghe Ștefan vodă (1653 — 1658)»⁷. Ceea ce trezește nedumeriri este faptul că, în afară de lista voievozilor și a arhierilor bisericii moldovenești lista boierilor nu respectă criteriul cronologic. Astfel, Mateiaș Gavrilăș, mare vornic în Țara de Sus între 1627 decembrie 9 — 1629 iunie 5 și mare logofăt între 1630 aprilie și 14 — 1643 ianuarie 13⁸ și decedat la 1652 este pomenit în capul listei iar Andrei (Cor-codel), portar de Suceava pînă la 1592 mai 3⁹ și dispărut după această dată apare trecut la mijlocul listei pentru ca apoi, pomenirea boierilor să se încheie cu Vasile Ceaurul, mare

⁶ Victor Brătulescu, *Pomelnicul bisericii de lemn de la Volovăț*, în MMS, anul XLIV (1968), p. 325 — 326 și nota 1 de la p. 325.

⁷ Șt.S. Gorovei, *Biserica de la Volovăț și mormintul lui Dragoș vodă*, în MMS, anul XLVII (1971), p. 374 — 384; autorul susține tradiția privitoare la biserica de lemn de la Putna. Discutînd vechimea Volovățului ca așezare, Șt. S. Gorovei arată că «Volovățul este atestat documentar la 1421» (p. 382), ceea ce nu corespunde adevărului, căci Volovățul este atestat documentar încă din 1401 iunie 28 (vezi Leon Șimanschi, *Falsificarea parțială a unui document din vremea lui Alexandru cel Bun*, în *Revista Arhivelor*, anul XLVIII, vol. XXXII, nr. 3, p. 478 — 479. Documentul poate fi citit integral la M. Costăchescu, *Documentele moldovenești înainte de Ștefan cel Mare*, I., p. 84 — 91), apoi, la scurt timp, în 1403 ianuarie 7 (vezi M. Costăchescu, *op. cit.*, p. 46 — 49) și 1403 august 1 (vezi Dimitrie G. Ionescu, *Un document necunoscut de la Alexandru cel Bun*, în *Romanoslavica*, IV, p. 337 — 344), iar în documentul din 20 iulie 1404 apar mențiuni în sfatul domnesc un «Giurgiu staroste», identificat de cercetători ca fiind Giurgiu de la Frătăuți (M. Costăchescu,

op. cit., p. 49 — 51) și un alt Giurgiu, care nu poate fi decît Giurgiu de la Volovăț, lucru nu lipsit de importanță deoarece se poate deduce o anumită consecvență a menționării acestei așezări. Merită atenție opinia autorului după care «...numele acestui sat, așa cum suna el inițial — Volhovăț, Olhovăț — este identic cu cel al unui sat maramureșan, Olhovți (Ialova)», p. 383. Denumirea de Elova apare și într-un document de la Roman voievod (1393 noiembrie 18). În acest «Elova», Wickenhauser, încă la 1877, întrevădea Volvoțul de mai tirziu (vezi Wickenhauser, *Moldava oder Beiträge zu einem Urkundenbuche der Moldau und Bucovina. II Geschichte und Urkunden des Klosters Solka*, Cernăuți, 1877, p. 7).

Pe baza pomelnicului de la biserica de lemn de la Putna, Șt. S. Gorovei (*op. cit.*, p. 382) conchide că «...la sfîrșitul secolului al XVI-lea, biserica de lemn era la Putna».

⁸ N. Stoicescu, *Lista marilor dregători ai Moldovei (sec. XIV — XVII)*, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie «A.D. Xenopol»*, tom. VIII (1971), p. 405 și 402.

⁹ *Ibidem*, p. 409 și 406.

hatman la 1660. În atare situație concluzia lui Ștefan S. Gorovei după care «... pomelnicul actual a fost scris între sfârșitul veacului al XVI-lea și jumătatea celui următor» este insuficient argumentată. În baza celor semnalate ne alăturăm opiniei lui Victor Brătulescu după care pomelnicul datează de la mijlocul secolului al XVII-lea dar, adăugăm noi, scris din memorie, căci altfel nu se poate explica lipsa criteriului cronologic în pomenirea donatorilor ¹⁰.

Independent de aceste observații, merită a fi subliniat faptul că în pomelnic este amintit ca donator boierul Andrei (Corcodel), fost logofăt al treilea înainte de 1584 ianuarie 14, pîrcălab de Hotin între 1584 ianuarie 14 – 1585 aprilie 8, iar apoi portar de Suceava între 1586 aprilie 11 – 1589 august 24 și 1591 decembrie 25 – 1592 mai 3¹¹, dată după care dispăre. Menționarea lui Andrei Corcodel în pomelnicul bisericii a fost desigur condiționată de o danie a acestuia, făcută în perioada 1584 ianuarie 14 (dacă nu cumva chiar mai înainte), dar nu mai târziu de 1592. Deducem deci că biserica de lemn de la Putna exista deja, în această perioadă, cu o anumită autonomie față de mănăstirea Putna de vreme ce i se făceau danii. Așadar, inscripția de pe absida centrală a bisericii de lemn de la Putna, care ne oferă o dată sigură – anul 7085 (1576/1577) și pomelnicul triptic la care ne-am referit pun în afară de orice discuție existența acestei biserici la începutul ultimului pătrar al secolului al XVI-lea.

Așa cum arată azi, biserica de lemn de la Putna prezintă interes pentru istoria artei medievale românești numai în măsura în care poate contribui la reconstituirea unei imagini cât mai apropiată de aceea pe care a avut-o inițial. Datarea și stabilirea planului inițial numai pe baza structurii monumentului de azi sînt deosebit de dificile, știut fiind că monumentul, construit din lemn, a suferit reparații, ultimele din anii 1778 și 1871. Reparația din anul 1778 a afectat însăși structura monumentului păstrată astfel pînă în zilele noastre (vezi fig. nr. 2).

Avînd în vedere aceste transformări, prof. Virgil Vătășianu conchidea că «... așa cum se păstrează azi, compusă din cele trei încăperi caracteristice lăcașurilor de cult ortodoxe: tindă, navă cu două sînuri laterale și altar», biserica ar putea fi considerată foarte veche deoarece «... în secolul al XIV-lea existența acestui plan e confirmată și prin alt monument moldovenesc», ceea ce nu este suficient pentru a confirma legenda transmisă de Nicolae Costin dar, continuă d-sa mai departe, «nici nu putem totuși respinge – împreună cu N. Iorga – orice temeinicie acestei tradiții» ¹².

Dar, după afirmația lui D. Dan conform căreia «... biserica a fost adaptată adăugîndu-i-se pronaosul de lemn de brad în 1778 de către arhimandritul Vartolomei Măzereanu» ¹³, asemănarea făcută de prof. Virgil Vătășianu cu biserica Sfînta Treime din Siret căci, desigur, la aceasta se referă autorul, devine ipotetică o dată cu sugestia de a plasa existența monumentului spre mijlocul secolului al XIV-lea.

Opinia mai recentă a unor cercetători, privind datarea și planul inițial al bisericii de lemn de la Putna, care întrevăd «... sub adăugirile secolului al XVIII-lea, planul străvechi al unei nave dreptunghiulare cu partea de apus și de răsărit poligonale și acoperit de o boltă unică semicilindrică» ¹⁴ deși, după cum vom vedea mai jos, merită atenție, este totuși insuficient argumentată.

Pentru prof. Gr. Ionescu nu este posibilă reconstituirea imaginii inițiale a bisericii pe baza a ceea ce s-a păstrat admițînd doar că «... tradiția populară confirmă faptul ce pare incontestabil, că cele mai vechi biserici moldovenești au fost construite din lemn» ¹⁵, ceea ce nu înseamnă că se exclude și existența celor de zid, conchide d-sa.

¹⁰ Lista episcopilor se termină cu Teofan de Rădăuți «cu metania» de la mănăstirea Putna și fost egumen al acestei mănăstiri, care a păstorit în scaunul episcopal de Rădăuți între 1646–1654 (vezi D. Dan, *Cronica episcopiei de Rădăuți*, Cernăuți, 1912, p. 85–86) dar pomelnicul nu putea fi scris înainte de 1668 ianuarie 11 cînd, probabil, a murit voievodul Gheorghe Ștefan.

¹¹ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 406 și 409.

¹² Virgil Vătășianu, *Istoria artei feudale în ȧrile române*, vol. I., București, Edit. Academiei, 1959, p. 300.

¹³ D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 217.

¹⁴ Ioana Cristache Panait și Titu Elian, *Bisericele de lemn din Moldova*, în *Buletinul monumentelor istorice*, anul XLI, nr. 2/1972 p. 40.

¹⁵ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, I., București, Edit. Academiei, 1963, p. 120.

Observăm deci că specialiștii în istoria arhitecturii medievale românești nu au căzut de acord, pînă acum, asupra planului bisericii de lemn de la Putna anterior reparațiilor și modificărilor din 1778, fapt explicabil și prin aceea că, pentru aceștia, existența monumentului înainte de începutul secolului al XVIII-lea era susținută numai de tradiție. Stabilind existența reală a monumentului la începutul ultimului pătrar al secolului al XVI-lea,

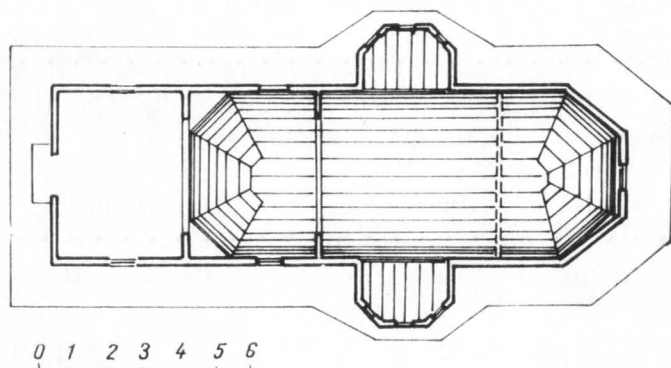


Fig. 2. — Biserica de lemn de la Putna în urma modificărilor din 1778 (plan după Ioana Cristache Panait și Titu Elian).

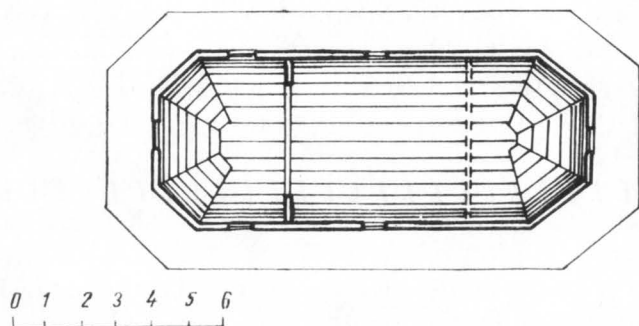


Fig. 3. — Biserica de lemn de la Putna în perioada 1576/1577—1778 (plan).

ne rămîne să demonstrăm, în cele ce urmează, care a fost planul bisericii de lemn de la Putna pentru acea epocă.

Pentru a ne pronunța asupra formei bisericii de lemn de la Putna în preajma anilor 1576/1577 am fi neconvingători dacă îl vom « deduce » numai din structura monumentului de azi, fapt pentru care am apelat și la informații de altă natură. Sev. Giorgiescul, stareț al mănăstirii Putna la jumătatea secolului trecut, nota că « această biserică de lemn de stejar s-a prefăcut și lărgit cu lemn de brad, pe la anul 1778, de către părinții arhimandrit Vartolomei Măzereanu și iegumen Ioasaf de la mănăstirea Putna, precum se vede, totodată și catapeteasmă înlăuntrul ei înnoind »¹⁶ (subl. ns.). Deci, dacă biserica « s-a prefăcut și lărgit cu lemn de brad . . . precum se vede » (și aceasta la 1853 cînd Sev. Giorgiescul făcea aceste însemnări), este de la sine înțeles că pînă la acel eveniment biserica a avut o altă formă pe care am putea-o deduce numai știind în ce anume a constatat prefacerea și lărgirea ei din 1778.

Precizări importante în legătură cu aceasta, deși lapidare, aflăm din *Diată* arhimandritului Vartolomei Măzereanu, datată ianuarie 1779. La capitolul *Cele ce amu făcutu întîi la mănăstirea veche*, Vartolomei Măzereanu scrie că « amu acoperitu biserica; amu făcutu catapeteasmă în biserică însă nu numai cu a me cheltuială ci și cu milostenie; amu scosu de amîndouă părțile strane în biserică; amu făcutu cîteva strane de amîndouă părțile »¹⁷.

¹⁶ D. Dan, *Arhimandritul Vartolomei Măzereanu. Schiță biografică și bibliografică*, în AAR, seria a II-a, tom. XXXIII, Mem. Secț. Literare, p. 317—318.

¹⁷ *Ibidem*, p. 303. În aceeași *Diată*, la capitolul următor,

Vartolomei Măzereanu aduce unele precizări: « biserica de la mănăstirea veche din mila sfinției sale părintelui igumen Ioasaf și cu agiutoriu Popovicienilor am lărgit-o ».

Aceste informații sînt deosebit de prețioase pentru reconstituirea planului bisericii de lemn de la Putna dinaintea transformărilor din 1778, aducînd în plus și unele argumente în favoarea datării propuse de noi. Astfel, mărturisirea lui Vartolomei Măzereanu că « *amu scosu de amîndouă părțile strane în biserică* » (subl. ns.) nu poate însemna decît că a adăugat bisericii absidele laterale, al căror spațiu interior este destinat plasării stranelor. Că mărturia arhimandritului Vartolomei Măzereanu trebuie înțeleasă în acest sens și nu altfel o dovedește punctul următor al *Diarei* prin care se precizează că « *amu făcutu cîteva strane de amîndouă părțile* » (subl. ns.), adică a donat pentru spațiul interior al absidelor, adăugate tot prin cheltuiala sa, mobilierul adecvat acestor compartimente ale bisericii.

În sprijinul datării propuse de noi vine mărturia arhimandritului Vartolomei Măzereanu că *a acoperit biserica și că a făcut catapeteasmă în biserică*, adică, a înlocuit catapeteasma veche cu o alta nouă. Dar, dacă un acoperiș evident din șindrilă, trebuie înlocuit după 50–60 de ani de la construcția lui, o catapeteasmă, pentru a fi necesară înlocuirea ei, dacă nu din cauza deteriorării atunci din aceea a «demodării», trebuia să aibă o vechime de cel puțin 150–200 de ani dacă nu chiar și mai mult. În acest caz biserica de lemn de la Putna nu putea fi mai «tînără» decît catapeteasma și deci atît inscripția ce se găsește pe birna de stejar de la biserica de lemn de la Putna, din anul 1576–1577, cît și pomelnicul indică o existență certă a monumentului în acel moment.

Recapitulînd informațiile arhimandritului Vartolomei Măzereanu din *Diata* sa, deducem că la Putna exista o *bisericuță de lemn anterioară anului 1778 cu cel puțin două sute de ani* (o dovedește și mărturia lui Sev. Giorgiescul din 1854, după care « *iconostasul de iznov au prefăcut* »¹⁸), *avînd forma unei nave dreptunghiulare* (pe care Vartolomei Măzereanu o adaptează scoțîndu-i strane – abside – de amîndouă părțile, pentru care apoi donează și mobilierul adecvat), *construită din lemn de stejar, de mici proporții* (căci, scria Sev. Giorgiescul la 1853, « *s-au prefăcut și lărgit cu lemn de brad* »¹⁹). Acest plan, refăcut pe baza prețioaselor informații ale arhimandritului Vartolomei Măzereanu, susținute de cele ale lui Sev. Giorgiescul, este confirmat și întregit de cercetările efectuate asupra monumentului de azi. Biserica, de forma unei nave dreptunghiulare, *avea absida decroșată poligonal, deasupra căreia, ca și azi, stătea o boltă unică, semicilindrică, cioplită în birne de stejar, racordată la est și la vest cu fișii curbe*. Dovadă în acest sens este și faptul că pridvorul, adăugat la 1778, nu este boltit ci are un simplu plafon din scînduri de brad. Înainte de modificările suportate în 1778, biserica a avut și partea de vest tot poligonală²⁰ iar intrarea

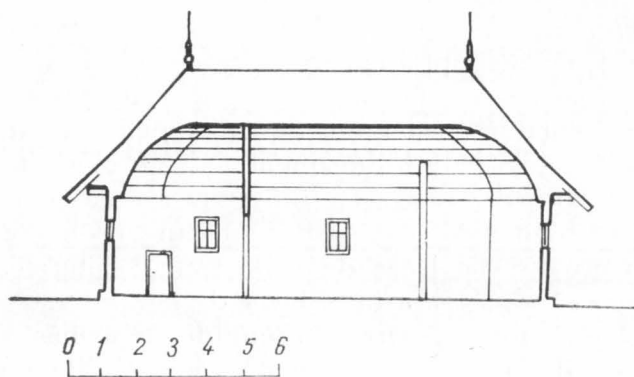


Fig. 4. — Biserica de lemn de la Putna în perioada 1576/1577–1778 (secțiune longitudinală).

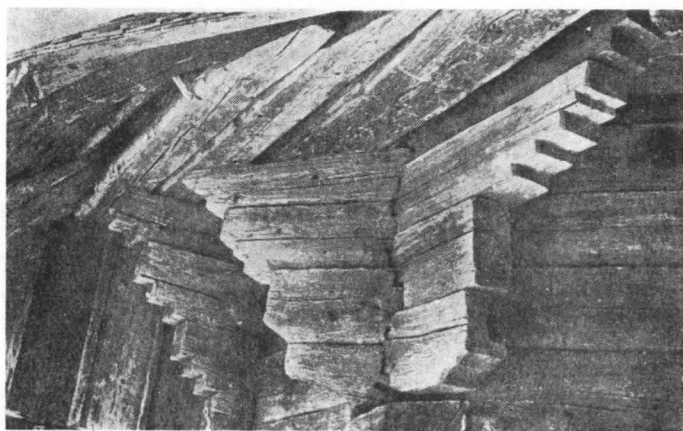


Fig. 5.

¹⁸ *Ibidem*, p. 319. Cele două icoane de lemn de la biserică din Putna reprezentînd pe Isus și Fecioara, ambele datînd din 1760 (vezi Victor Brătulescu, *op. cit.*, p. 326), sînt probabil donate de Vartolomei Măzereanu căci, în *Diata* sa arată că «...am mai dat mănăstirii vechi după ce

am venit de la mănăstirea Solca, două icoane mici, una a lui Hristos și una a Precistei » (vezi D. Dan, *op. cit.*, p. 303).

¹⁹ *Ibidem*, p. 317–318.

²⁰ Ioana Cristache Panait și Titu Elian, *op. cit.*

se făcea pe latura sudică, fenomen caracteristic bisericilor de lemn moldovenești cum remarcă prof. Virgil Vătășianu acum mai bine de 40 de ani ²¹ (vezi și fig. 3, 4). Biserica era construită numai din bîrne de stejar, prinse în cuie de lemn sau încheiate așa cum, dealtfel, pot fi văzute și azi la absida centrală.

O întrebare firească care apare privește ocazia cu care s-a făcut însemnarea « Isaias 1576 — 1577 ». Cunoscînd însă că ultimele două reparații au fost făcute în anii 1778 și 1871, iar inscripția la care ne referim indică anul 1576 — 1577 *putem presupune că din secol în secol monumentul a fost supus reparațiilor*. În 1905 D. Dan observă că « . . . astăzi, din bisericuța și din lemnul de stejar pus la ea de ctitorul ei (de Dragoș vodă, după D. Dan, n.n.) numai pereții din micul altar au mai rămas » ²². În ceea ce privește esența și vechimea lemnului, din care este construită absida centrală, observația lui D. Dan poate fi verificată și azi tocmai în acea parte a monumentului unde se găsește inscripția. Biserica folosită fără întrerupere ca lăcaș de cult pentru călugării mănăstirii Putna (Sev. Giorgiescul scria la 1853 că « . . . această biserică de lemn de stejar . . . aice în Putna mulții ani au stătut, fiind ca un schit călugăresc, numindu-se mănăstirea veche a Putnei » ²³), deși construită din lemn de stejar a suportat, desigur, și alte reparații pînă la cele atestate documentar dar, probabil, de mai mică importanță. Fiind o biserică din lemn, de mici dimensiuni, reparațiile se făceau mai lesne, constînd din înlocuirea treptată a părților și bîrnelor deteriorate, prin altele noi, astfel că structura monumentului nu suferea nici o modificare. Opinia specialiștilor conform căreia « . . . în arhitectura de lemn monumentele pot fi înnoite treptat prin înlocuirea succesivă a bîrnelor degradate astfel încît o biserică sau o casă compusă din materiale ce nu depășesc două — trei veacuri să reprezinte ca monument o creație mult mai veche » ²⁴, ne îngăduie să admitem că planul bisericii de lemn de la Putna, dedus pentru perioada anterioară modificărilor din 1778, poate reprezenta o mărturie fidelă a tipului inițial din preajma anilor 1576/1577 sau poate chiar și mai vechi. În acest caz, în cadrul viitoarelor cercetări de istorie a arhitecturii religioase de lemn și a raportului ei cu arhitectura religioasă de zid din Moldova epocii feudale, biserica de lemn de la Putna, cu cele două etape ale evoluției ei, prima pînă la 1778 iar cea de-a doua după această dată, nu poate fi trecută cu vederea.

DATATION ET PLAN DE L'ÉGLISE EN BOIS DE PUTNA

Résumé

L'auteur remet en cause la datation et le plan de l'église en bois de Putna. D'après la tradition, cette église aurait été bâtie par le voïvode Dragoș à Volovăț et déplacée à Putna, par Etienne le Grand. Selon une inscription inédite, découverte sur l'abside centrale de l'église, corroborée avec certaines informations provenant du XVIII^e siècle mais reconsidérées récemment par certains chercheurs, l'auteur soutient que ce monument existait déjà au début du dernier quart du XVI^e siècle, sans exclure la possibilité de son existence avant cette époque. Basé sur les mêmes informations, l'auteur reconstitue le plan de l'église avant les transformations qui eurent lieu en 1778.

²¹ Virgil Vătășianu, *Contribuții la cunoașterea bisericilor de lemn din Moldova*, în volumul *Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani*, Cluj, Edit. Institutului de istorie universală, 1931, p. 416.

De remarcat că o biserică de lemn, pe o substrucție de piatră, cu o dispoziție aproape identică cu a bisericii de lemn de la Putna — navă dreptunghiulară, închisă la extremitatea de vest cu trei laturi și cu intrarea plasată pe latura de sud — datată pentru mijlocul secolului al XVI-lea, dispărută probabil la 1653, a fost descoperită pe platoul din fața Cetății de Scaun a Sucevei (vezi *Șantierul Suceava (Raport*

de săpături), în *Studii și cercetări de istorie veche*, anul IV (1953), nr. 1—2, p. 354—356; Virgil Vătășianu, *Contribuții la studiul tipologiei bisericilor de lemn din Țările române*, în *Anuarul Institutului de istorie din Cluj*, tom. III, (1960), p. 32.

²² D. Dan, *Mănăstirea și comuna Putna*, București, 1905, p. 127.

²³ Idem, *Arhimandritul Vartolomei Măzereanu . . .*, p. 317—318.

²⁴ Radu Popa, *Țara Maramureșului în veacul al XIV-lea*, București, Edit. Academiei, 1970, p. 224.

REPERE DE ARHITECTURĂ ÎN DETERMINAREA TRANSFORMĂRIILOR BISERICII DE LA PUTNA. CERCETARE ÎN VEDEREA RESTAURĂRII*

de IOANA GRIGORESCU

In numărul precedent al revistei, în articolul despre turnul tezaur de la Putna, am arătat cercetarea respectivă, cu ipotezele și concluziile care au rezultat. Un al doilea edificiu important al incintei — biserica — a făcut obiectul unor cercetări îndelungi atât de arhitectură cât și arheologice, în primul rînd pentru a se preciza cît anume din biserica lui Ștefan cel Mare se mai păstrase în componența bisericii de secolul al XVII-lea. Ele au fost efectuate în vederea întocmirii proiectului de restaurare și s-au început în toamna anului 1968.

Înainte de începerea săpăturilor arheologice s-a căutat a se termina sondajele pe paramentul interior, pentru a nu stînjiți ulterior cercetarea în șanțurile deschise. Cu toate că investigațiile asupra celor două sau chiar trei etape principale de construcție au fost efectuate concomitent, rezultatele observațiilor le vom grupa separat pentru biserica veche și pentru biserica actuală.

În ceea ce privește biserica veche, cercetările pe parament au furnizat date destul de sărace față de aportul substanțial al cercetării fundațiilor.

La data începerii cercetării noastre de arhitectură în biserică, în afara informațiilor culese din publicațiile de specialitate¹, cunoșteam și rezultatele arheologice preliminare din rapoartele anterioare (1955—1956). Toate acestea ne-au ghidat asupra locurilor unde, pe parament, am fi putut găsi confirmarea sau infirmarea unor sau altora din presupunerile deja formulate de alți cercetători.

Am întreprins o decapare de tencuială pe un prim loc, la paramentul interior, care urma să fie deosebit de concludentă pentru a verifica ipoteza conform căreia biserica veche a fost demolată pînă sub ferestre.

* În problema bisericii de la mănăstirea Putna, în urma cercetărilor efectuate în perioada 1968—1970 s-au formulat în final două concluzii divergente în privința pridvorului (cea a cercetătorului arheolog N. Pușcașu și cea a arhitecților restauratori Ioana Grigorescu și N. Diaconu, coautor de proiect).

Redacția revistei a avut intenția de a publica paralel cele două ipoteze sau în orice caz să provoace alcătuirea unui material de referință rezumind opiniile arheologului N. Pușcașu. S-au făcut demersurile necesare; articolul de față a fost predat redacției în martie 1973, dar a fost amînat pentru numărul de față. În situația prezentă, referirile la ipotezele și argumentația susținută de cercetătorul arheolog se fac pe baza citorva materiale (documente) ale Direcției monumentelor istorice, rapoarte parțiale, expuneri în fața comisiilor de avizare deplasate la fața locului, consemnate în Minutele respective, și a ultimei teme alcătuite

pentru continuarea lucrărilor încheiată în 1972.

¹ Se știe din cronici și documente că mănăstirea a fost construită începînd cu anul 1466 și terminată în 1470, devenind un important centru cultural al vieții feudale moldo-venești. Asemeni altor mănăstiri a fost înconjurată de puternice fortificații, alcătuite din ziduri și turnuri de apărare ridicate în 1481. Biserica a fost refăcută de ctitor în 1484, în urma unui incendiu. Mănăstirea a mai suferit apoi numeroase alte distrugerii, refaceri etc. încît puțin se mai păstrează din construcțiile inițiale. Vasile Lupu demolează biserica, o reface pînă la ferestre, lucrările fiind continuate apoi de Gheorghe Ștefan și Istrate Dabija (1662); Iacob Putneanul o restaurează în 1757; se întrînde o serie de lucrări în 1859, printre care și la biserică, ca apoi, în 1901, arhitectul austriac K.A. Romstorfer să dea mănăstirii aspectul ei actual.

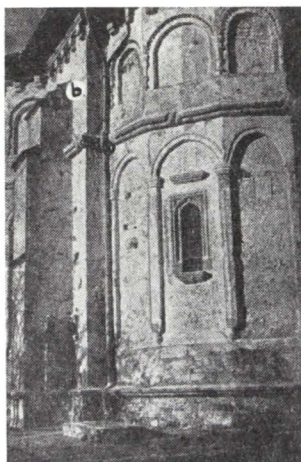
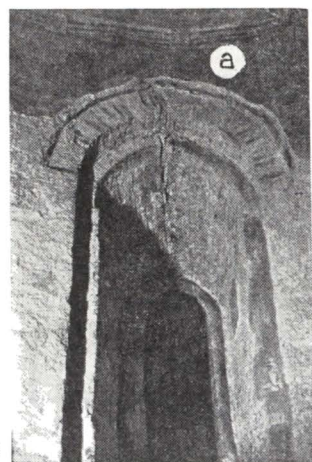
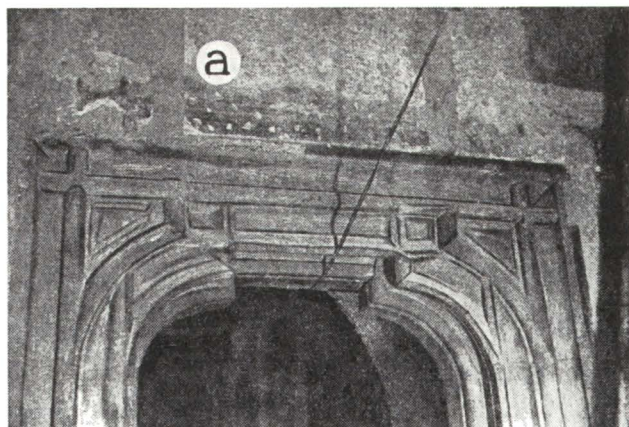


Fig. 1. CERCETARE PE PARAMENT PENTRU BISERICĂ.

A. Lintou vechi, refolosit la ușa dintre pronaos și gropniță: a, urme de frescă sec. XV; B. Absidă altar: a, profil cu ecusoane executat pe o rază mai mică; C. Fațadă sud-est: b, piatră de ancadrament cu profil aurit — refolosită.

iar aproape de cornișă, pe colțul decroșat de la începutul absidei altarului, spre sud am găsit chiar o piatră de ancadrament cu profil aurit (fig. 1 C/b). În afară de cele arătate mai sus nu a mai apărut nimic important la elevația zidurilor în legătură cu vechea biserică. O nepotrivire, însă, între curbura absidelor bisericii actuale și curbura profilului cu ecusoane (fig. 1 B/a), montat în interior la nivelul de naștere al semicalotelor sferice ale acestora, ne-a atras totuși atenția, și anume, curbura profilului, care este mai mică decât curbura absidelor. Ne-am explicat, atunci, această neconcordanță fie printr-o refolosire posibilă a acestor pietre (provenind de la o altă biserică, mai mică) sau pur și simplu ca o greșală de execuție. Acum, după apariția fundațiilor vechi cu absidele mai mici, această nepotrivire ar putea sugera o primă fază de intervenție, când încă nu se hotărîse mărirea bisericii și lucrările de pietrărie își urmau încă cursul pe ideea păstrării fundațiilor vechi (așa cum este menționată documentar, cu zidurile refăcute pînă sub ferestre).

Cu aceste rezultate ale observațiilor pe parament s-a început, în iarna anului 1969, cercetarea arheologică în interiorul bisericii actuale, care avea să aducă sub ochii noștri biserica lui Ștefan cel Mare, rămasă la nivelul fundațiilor acoperite ulterior de pardoseli ².

În acest caz trebuia ca zidurile nordic și sudic, în dreptul coloanelor actuale (considerate a fi luat locul zidului, plin inițial, dintre naos și gropniță), să prezinte urme de cioplire sau de smulgere.

Am efectuat sondajele respective și de sub tencuială a apărut atît pe zidul de nord cît și pe cel de sud, o zidărie normală, fără nici o urmă de intervenții ulterioare. Am înțeles curînd, făcînd sondaje, în continuare, la diferite înălțimi, că pe acest loc zidăria este identică cu cea a întregii elevații interioare (același fel de zidărie de piatră, cu același mortar) și, deci, aparține bisericii din secolul al XVII-lea. O concluzie se desprindea cu certitudine în ce privește interiorul: aceea că nici un fragment din zidurile bisericii vechi nu se mai păstra la baza zidărilor noi. Am identificat un singur element vechi dar și acesta reîntrebuințat, și anume, lintoul ușii dintre pronaos și gropniță care ne atrăsese atenția prin profilatura lui. În urma unei migăloase desfaceri a poșghiței de tencuială în zona neprofilată de deasupra a apărut o porțiune de frescă și un fragment de inscripție (fig. 1A a).

Din vechea biserică au rămas și alte pietre, unele profilate chiar, dar toate reîntrebuințate ca piatră obișnuită de construcție la zidăria bisericii noi. Mai ales la contraforturi și la fațadele pridvorului se observă pietre mari de gresie în care se văd găurile de prindere și ridicare, tipice construcțiilor din vremea lui Ștefan cel Mare,

² Cercetarea arheologică la biserica mănăstirii Putna reprezentînd un mare volum de muncă, executată cu meti-

culoitate de către arheologul N. Pușcașu, va face probabil obiectul unei ample comunicări a d-sale.

Concluziile acestei cercetări³ erau consolidate la sfârșitul aceluiași an. În afara elementelor stratigrafice propriu-zise se făcuse și constatarea țeserii și în interior a zidăriei fundației pridvorului cu zidăria fundației restului bisericii, care completa constatarea de țesere la exterior făcută de colectivul Academiei Republicii Socialiste România încă din anul 1955 (vezi mai departe, nota 43).

Intervenția și prezența noastră în această cercetare, la prima vedere de pură arheologie, s-a produs doar în privința concluziilor pentru pridvor⁴.

Considerăm că într-o problemă atât de complexă participarea noastră, a arhitecților cercetători, nu putea să fie decât folositoare la deslușirea și stabilirea etapelor de construcție, la înțelegerea procesului de transformare suferit succesiv de cele două biserici. Constatările noastre privind planul inițial al bisericii încep și pot face obiectul acestui studiu succint doar prin latura lor de opoziție față de unele ipoteze formulate încă de la început de către arheologul cercetător.

Vom arăta mersul progresiv al raționamentului în sprijinul unei biserici inițiale, fără pridvor, bazându-ne pe observații de arhitectură, coordonate cu unele constatări asupra elementelor apărute în secțiunile arheologice plecând de la ipoteze și trecând prin confirmări parțiale spre anumite certitudini. Observarea, pe de o parte, cu atenție, a planului conținând indicația fundațiilor apărute, trasate în interiorul bisericii actuale, și, pe de altă parte, comparația acestui prim contur cu planul bisericii mănăstirii Neamț au constituit pentru noi prima bază de studiu⁵ (fig. 2A)

Conturarea fundațiilor vechi în planul bisericii actuale arăta nu numai dimensiunile ei reduse — îndeosebi în ce privește lățimea — dar punea în evidență nesuprapunerea axelor și orientarea lor diferită.

Astfel, biserica veche avea axul longitudinal mai la sud decât al celei actuale iar constructorii acesteia din urmă schimbaseră și înclinația lui.

³ Aceste concluzii au fost expuse în fața primei comisii, deplasată pe teren în toamna 1969 (vezi nota). Pe o schiță informativă, din ianuarie 1970, arheologul N. Pușcașu consemnează «zidurile de la baza elevației pridvorului actual suprapuse peste fundația unui pridvor mai vechi, organic legat de planul și zidurile primei biserici <...> Conform observațiilor amintite într-o primă fază, fuseseră turnate fundațiile pridvorului dinspre ușă, cu fundațiile primei biserici. Construcția elevației primului pridvor a fost însă temporizată de constructorii primei biserici». Un alt argument în ce privește datarea amprentelor de pardoseală în sec. al XV-lea este faptul că ele nu corespund cu faza elevației pridvorului actual, fiind imposibil de a se monta o pardoseală care să poată acoperi zidăria brută de la baza elevației pridvorului, pe fațada vest (fig. 7B/c,b).

⁴ După cum am arătat în articolul precedent, privind turnul tezaur de la Putna, în perioada 1968–71, am fost șeful colectivului de restaurare împreună cu arh. N. Diaconu, coautor de proiect. În această perioadă, conform legii atunci în vigoare și conform felului de organizare al Direcției monumentelor istorice, șeful de proiect era totodată responsabilul întregului proces de cercetare, implicit și al organizării cercetării arheologice, deoarece răspundea de devizul general, dar, mai ales, putea împinge cercetarea în punctele necesare restaurării (se știe că nu orice cercetare dispune de posibilitățile unei cercetări exhaustive) și coordona, în final, toate datele cercetării arheologice și de arhitectură care trebuiau să stea la baza proiectului de restaurare.

Arhitecții restauratori, pe parcursul nenumăratelor lucrări, au fost după caz, mai mult sau mai puțin activi în desfășurarea cercetării arheologice. În ceea ce ne privește,

am participat mai puțin la cercetarea arheologică a bisericii satului de la Sucevița sau la biserica mănăstirii Secu, deoarece rezultatele nu contraziceau cu nimic observațiile noastre de arhitectură. În schimb, la biserica Voroneț, în prima etapă a cercetării arheologice, cind se căuta să se atribuie bisericii lui Ștefan pardoseala de cărămidă din pronaos (coborită cu 60 cm sub praguri), ne-am opus acestei concluzii contrare unei înțelegeri normale de arhitectură și am prilejuit o nouă cercetare (Comunicare în broșura Sesiunea științifică a Direcției monumentelor istorice, 1963). Tot așa, la cercetarea arheologică a bisericii participarea noastră, a arhitecților restauratori, a devenit mai susținută, căutînd prin observațiile proprii profesunii noastre să contribuim la punerea de acord a elementelor stratigrafice cu cele de arhitectură.

⁵ După cum se știe, biserica mănăstirii Neamț, ctitorie mai tirzie a lui Ștefan cel Mare, este foarte adesea considerată ca o copie a ceea ce putea fi în acea vreme biserica Putnei. Am socotit că alungirea pronaosului bisericii găsite la Putna amintește aceeași proporție întâlnită la biserica mănăstirii Neamț; pe acest considerent, am plasat potetic în exterior contrafortul din axul pronaosului, odată cu plasarea ipotetică a celorlalte contraforturi. Totodată, pentru același motiv, al constatării formeii alungite a pronaosului, am presupus pentru cel de la Putna același sistem de boltire ca și la biserica Neamț, plasînd în planul ipotetic bazele coloanelor de colț și a celei intermediare. Pe această bază s-a făcut verificarea arheologică; rezultatul a fost infirmarea acestei ipoteze, rămînînd să considerăm, mai departe, ca posibilă aceeași boltire dar cu arcele transversale reze-mate pe console.

Mai departe, observînd planul rezultat din alăturarea fundațiilor bisericii vechi, am înțeles că exteriorul celei actuale nu putea coincide cu exteriorul bisericii din secolul al XV-lea, demolate ⁶. Admițînd o astfel de ipoteză, ar fi rezultat un plan cu o mare diversitate de grosimi în fundații ⁷, mergînd de la 3 m în nordul pronaosului, la 1,65 m în pridvor. Trasînd pe planul bisericii de secolul XVII conturul exterior ipotetic al fundațiilor bisericii vechi, luînd ca grosime de bază pe cea a fundațiilor la altar (acolo unde traseul interior al celor două biserici coincide), am determinat, inspirîndu-ne după biserica Neamț, planul ipotetic al bisericii cercetate, în care am plasat și contraforturile exterioare.

Comparația celor două planuri ne-a dus spre punctul nevralgic al ipotezei arheologice, o biserică de secolul XV cu pridvor. În timp ce la biserica mănăstirii Neamț observăm cum zidurile pridvorului sînt egale ca grosime cu toate celelalte ziduri exterioare, pe tot perimetrul bisericii, aici fundațiile pridvorului se îngustează apreciabil și, fapt semnificativ, aceste retrageri de fundații la pridvor, în interior, sînt *echidistante la axul bisericii noi* ⁸ și nu la axul bisericii vechi cum ar fi fost normal de presupus dacă aceste fundații ar fi aparținut primei biserici. În schimb, prelungind limitele interioare ale zidurilor pronaosului actual în planul pridvorului, aceste limite coincid perfect ca și cum, peste veac, s-ar fi anticipat lățirea și totodată decalajul bisericii noi ⁹. Pe acest plan ipotetic am căutat să susținem concluzia, devenită necesară și foarte plauzibilă, a adosării unor fundații noi pe limita fundațiilor vechi. Recunoașterea acestei operații atrăgea după sine nevalabilitatea argumentului bazat pe constatarea țeserii exterioare între pridvor și restul bisericii.

Aceste argumente, pur deductive, nu au avut darul să convingă ¹⁰; trebuiau noi date, care să confirme planul nostru ipotetic. Cîteva elemente apărute în secțiunile arheologice, au fost pentru noi primele confirmări palpabile.

Astfel, pe latura sud, în exterior, pe axul transversal al pronaosului, a apărut o zidărie care prezenta urmele unei demolări și care ieșea în afara fundației actuale cu circa 50 cm. Se vedea bine că era o zidărie deranjată de fundația nouă.

Relevantă, zidăria s-a dovedit a corespunde tocmai cu capătul exterior al contrafortului ¹¹ anticipat de noi în trasarea ipotetică a limitei exterioare a fundațiilor bisericii vechi, și anume, cu contrafortul din axul transversal al pronaosului (fig. 3A).

Ce indicații sigure sau alte sugestii a adus în această controversată problemă apariția acestui contrafort?

În primul rînd, resturile zidăriei lui vorbesc de la sine; se poate urmări operația de dezafectare, prin rămînerea în picioare doar a porțiunii din extremitatea exterioară, cu zidăria de bază mai puțin dislocată, în timp ce, pe măsură ce ne ridicăm spre nivelul de lucru al constructorilor celei de a doua biserici, observăm cum pietrele sînt mai deranjate prin însăși operația de adosare ¹².

⁶ La acea dată, ne dădeam seama că a existat un proces de adosare dar pe care îl concepusem a fi fost mai simplu, și anume, numai o alăturare de fundații.

⁷ Meșterii acestei epoci de înflorire arhitecturală se conduceau după anumite principii empirice, dar judicioase; ei dimensionau zidurile bisericilor în funcție de lățimea și de înălțimea ce intenționau să o execute (vezi G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, București, 1926, p. 240). Sîntem siguri că acești meșteri nu ar fi putut adopta lățimi de fundare mergînd de la 3 m în nordul pronaosului la 1,65 m în sudul pridvorului (cum ar rezulta prin adăugarea în plan a fundațiilor vechi la zidurile bisericii actuale, dacă nu s-ar admite o adosare ulterioară a fundațiilor noi). În caz că s-ar recunoaște valabilitatea planului ipotetic propus de noi pentru biserica veche, și s-ar prelungi în pridvor limita exterioară a fundațiilor respective s-ar obține, față de grosimi de fundații de 1,80 m în restul bisericii, o grosime de 1,00 m în pridvor Fig. 2 D.

⁸ Observăm, față de limitele interioare ale fundațiilor pronaosului vechi (prelungite grafic în planul pridvorului) diferența de 80 cm și, respectiv, 47 cm (fig. 2 A).

⁹ Dealtfel, pentru orice privitor atent al planului bisericii noi, cu grosimile de ziduri respective în toate componentele ei (aceasta, deoarece aici, din cauza păstrării fundațiilor vechi, grosimea totală a fundațiilor nu este în concordanță cu zidurile de deasupra), completat cu trasarea fundațiilor pridvorului, este clară alinierea lor pe laturile nord și sud, deci apartenența lor la același traseu unitar de plan.

¹⁰ În toamna 1969, se face o primă deplasare la fața locului a unei comisii de avizare, la care au participat specialiști în istoria arhitecturii, arheologi, arhitecți restauratori etc.

¹¹ Acestei zidării dislocate i s-a contestat mult timp proveniența de către ceilalți cercetători.

¹² La aceleași fotografii ne vom referi pentru elucidarea nivelelor de călcare exterioare ale bisericii de secol XVII.

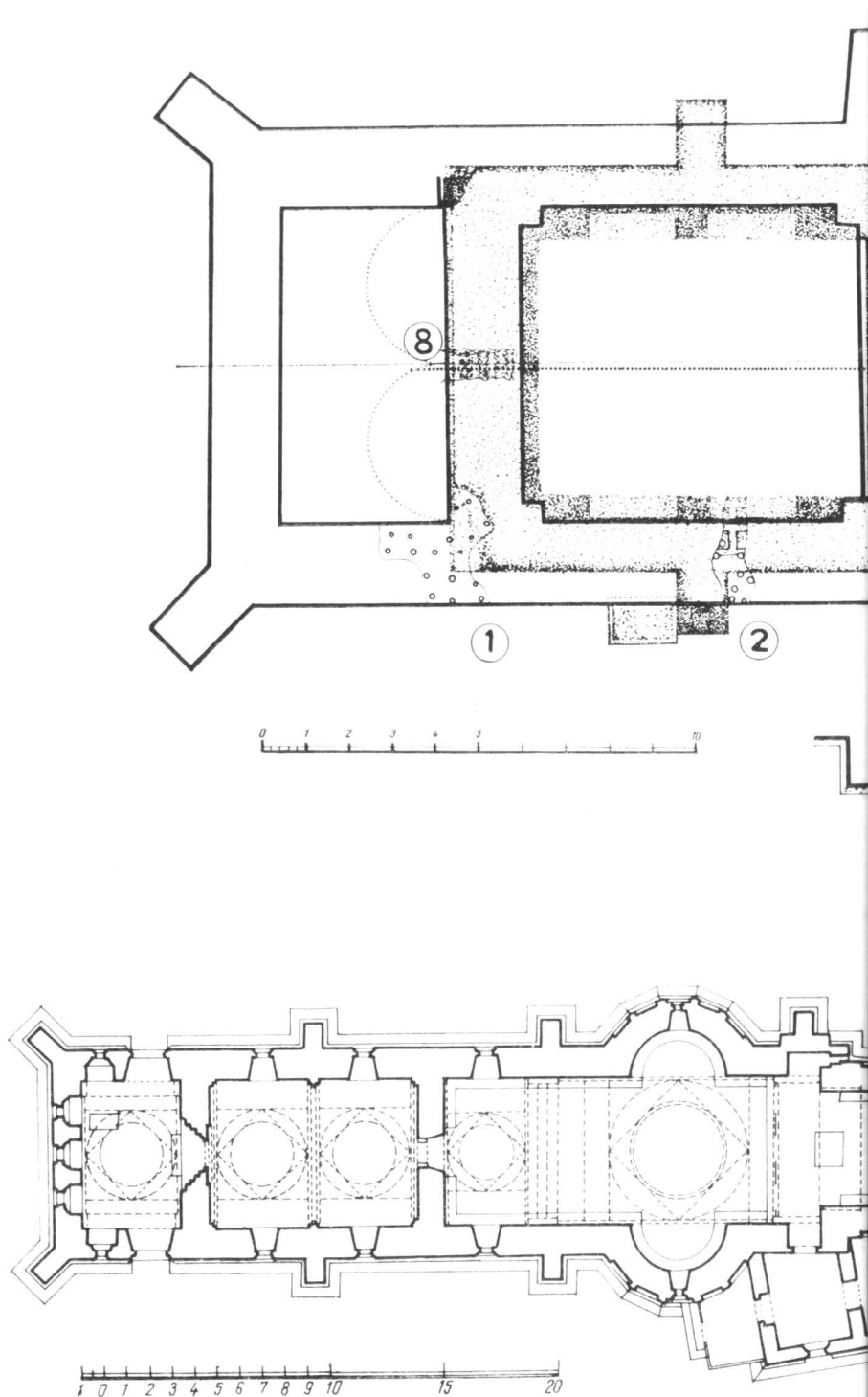
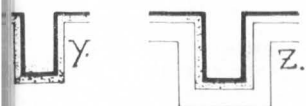
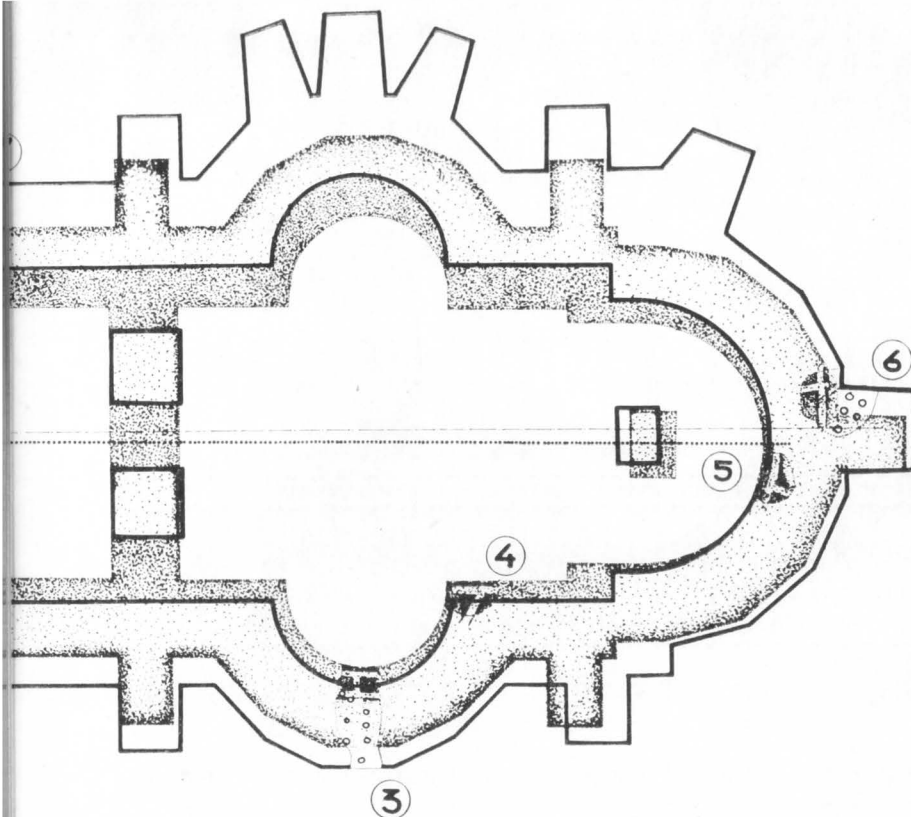
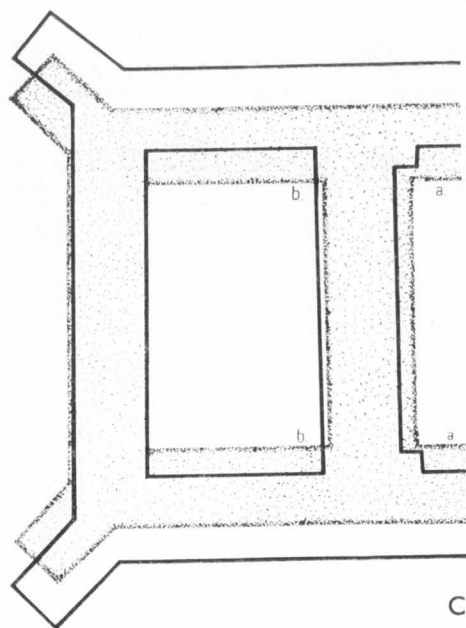


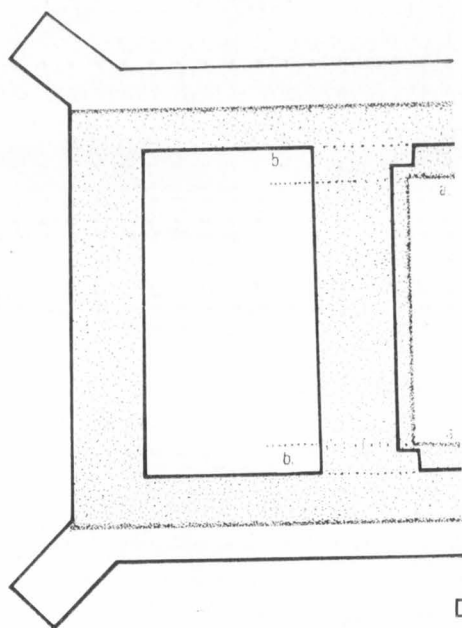
Fig. 2. — S
A. Planul celor două biserici corespunzătoare —biserica de secol XV este indicată cu x, contrafort biserica din secolul al XVII-lea de la Mănăstirea Neamț. B. Planul bisericii Mănăstirii Neamț (așa cum a fost în secolul al XV-lea). a, limita fundațiilor pronaostiei actuale: a, limita fundațiilor pronaostiei actuale: cum fundațiile pridvorului se retrag



A



C



D

COMPARATIVE DE PLAN.

ului al XV-lea și respectiv secolului al XVII-lea
cte, accentuându-se porțiunile certe, apărute în
e pătrundere sub talpa fundațiilor în punctele
contrafort biserica Sf. Ilie, Suceava; z, contrafort
lănaștirii Neamț. C. Traseul, pe planul bisericii
a unui plan de pridvor asemănător celui de la
să apară dacă ar fi fost inițial). D. Ipoteză de
fi fost construit pe traseul interior al fundațiilor
o, limita fundațiilor pridvorului (se poate observa
urilor pronaosului actual).

Din acest moment, pentru mulți specialiști, prezența acestui rest din zidăria contrafortului inițial a fost o dovadă sigură a procesului de lărgire a fundațiilor vechi, deoarece nu se putea admite (în caz că fața exterioară a fundației continua să fie încă socotită cea originală, de secol XV) un contrafort ieșit în afara fațadei doar cu 50 cm.

În afară de confirmarea procesului de lărgire a fundațiilor în general, fragmentul de contrafort, ne-a dat primele indicații asupra planului vechii biserici în ceea ce privește grosimea fundațiilor și, oricât ar părea de prematur, certitudinea că biserica Putnei spre deosebire de cea de la mănăstirea Neamț, *nu avea un soclu lărgit*, ci un soclu obișnuit care, probabil, depășea paramentul fațadei cu cel mult 10–12 cm ¹³.

Cercetarea unor contraforturi de la alte biserici de epocă Ștefan cel Mare, sau anterioare ei, ne-au dat indicații asupra raportului între lățimea și adâncimea lor, luată perpendicular pe fațadă ¹⁴ (fig. 2 A/x,y,z). Plecând de la această comparație, am căutat să dăm o adâncime probabilă acestui contrafort, spre a putea și prin această metodă să ne apropiem, cu o aproximație minimă, de grosimea inițială a fundațiilor ¹⁵; această a doua metodă de dimensionare ipotetică a grosimii lor, ne-a condus la o cifră apropiată de cea presupusă în prima ipoteză de lucru, grosime luată la altar (unde fundațiile celor două biserici se suprapun); iată, deci, o primă confirmare a justeței traseului planului propus.

Același proces de adosare se poate urmări și la o examinare atentă a mormântului (apărut și el într-o secțiune arheologică, la colțul SV al contrafortului în discuție, de o construcție deosebită față de mormintele întâlnite în mod curent în jurul bisericilor, de o factură apropiată de cea a mormântului lui Ștefan cel Mare din interior (sarcofag cu laturile monolite) (fig. 3 B). Relația acestui mormânt, cu fața exterioară a fundației bisericii actuale, arată clar cum aceasta din urmă, găsindu-l în calea ei, a trecut peste bordura lui, de unde concluzia certă a apartenenței lui la prima etapă de construcție.

Se pot face nenumărate presupuneri în legătură cu acest mormânt, mergând pînă la a-l socoti ca fiind al domnitorului ¹⁶, dar cea mai plauzibilă pare a fi atribuirea lui mitropolitului Teoctist (constatînd și la alte biserici obiceiul, pe care-l credem transmis prin tradiție, ca mitropoliților să li se dea un lăcaș de veci în apropierea sau chiar în zidul de sud al bisericii respective)¹⁷. Considerăm că mitropolitului Teoctist i s-a găsit un loc lîngă zidul bisericii, neputînd fi înmormîntat în interiorul unei necropole domnești. Dealtfel, cine examinează piatra de mormînt a lui Teoctist, astăzi așezată în pridvor, se poate convinge că dintre toate pietrele de mormînt din epoca respectivă, păstrate în biserica mănăstirii Putna, ea este singura deteriorată și degradarea ei se observă în special pe o latură. Explicația noastră ar fi: piatra de mormînt a mitropolitului Teoctist a stat aproape două secole afară, din care cauză, fiind așezată sub streășina bisericii, picătura a măcinat mai mult una din laturi; odată construit pridvorul, în secolul al XVII-lea, piatra a fost mutată în interiorul lui.

Verificarea adosării fundațiilor noi trebuia continuată și completată cu alte date asupra limitei exterioare a fundațiilor bisericii vechi ¹⁸. Observînd cu atenție secțiunile

¹³ Soclul turnului tezaur, descris în numărul precedent al revistei, iese cu 11,5 cm față de restul parametrului fațadei.

¹⁴ Cîteva dimensiuni de contraforturi măsurate la soclu (prima cifră reprezintă latura paralelă cu fațada): Rădăuți 1,13/1,24 m, Sf. Ilie Suceava 1,60/1,45 m, Neamț 1,32/1,65 m.

¹⁵ Am dat o adîncime de 1,50 m pentru lățimea lui, apărută în cercetare, de 1,20 m, ghidîndu-ne la această proporționare după contrafortul de la Sf. Ilie Suceava (fig. 2A/y). Făcînd o însumare a porțiunilor de fundații, plecînd din interior spre exterior, s-a făcut următorul calcul: 0,57 m grosimea fundației vechi surprinsă în săpătură interioară (restul continuîndu-se sub fundațiile bisericii de secol XVII) plus 2,15 m fundația zidurilor bisericii de secol XVII plus 0,50 m dimensiune cu care contrafortul vechi iese în afara lor, dau un total de 3,12 m, din care am scăzut lățimea ipotetică a contrafortului vechi de 1,50 m și s-a

obținut o lățime pentru fundația bisericii vechi, de 1,72 m față de cea de 1,80 m din prima ipoteză.

¹⁶ Nu ar fi primul caz cînd pentru marii domnitori s-au executat două morminte, unul oficial și unul real, cu scopul derutării eventualilor profanatori.

¹⁷ La mănăstirea Secu, mitropolitul Varlaam nu este îngropat în interiorul bisericii ci într-o nișă exterioară, pe fațada de sud; la mănăstirea Slatina mitropolitul Veniamin Costache, iar la biserica Mitropoliei din Iași, mitropolitul Sebastian, toți îngropați pe latura de sud a bisericilor respective.

¹⁸ Un sondaj în grosimea peretelui sud, practicat la nivelul de călcare, ne-a convins că alăturarea fundațiilor nu se mai putea surprinde decît la baza lor. Am sugerat și apoi am inițiat o cercetare la baza fundațiilor, o pătrundere în secțiunile arheologice deja deschise sub talpa fundațiilor. Comisia de avizare din toamna 1969, a aprobat această cercetare.

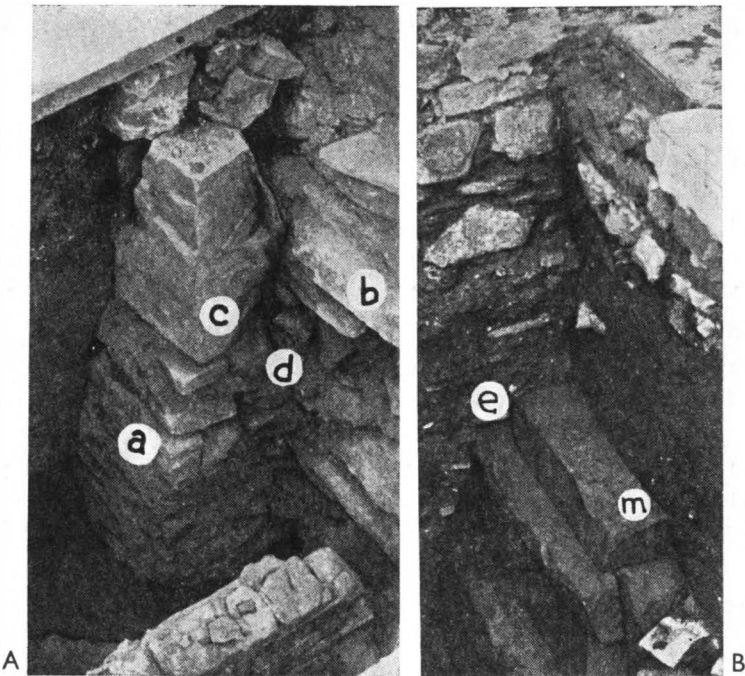


Fig. 3. — VESTIGII DE SECOL XV APĂRUTE ÎN SECȚIUNI ARHEOLOGICE PE FAȚADA SUD.

A. Contrafort secol XV: a, contrafort în parte demolat; b, fața fundației bisericii de secol XVII; c, piatră de colț; d, falsă țesere. B. Mormînt cu sarcofag: m, anterior adosării fundației de secol XVII; e, zidăria fundației de secol XVII se suprapune peste bordura mormîntului.

La sfîrșitul campaniei anului 1969, odată terminată operația de pătrundere sub talpa fundațiilor, constatările făcute de noi asupra porțiunilor cercetate, ne-au condus la următoarele concluzii:

- toate porțiunile cercetate, aflate pe conturul bisericii, prezintă *două sisteme de fundare*; în schimb, sub fundația pridvorului apare un singur fel de fundare;
- constructorii bisericii de secol XVII au cioplit limita exterioară a fundațiilor bisericii vechi, pentru a putea întreprinde lățirea necesară noii biserici, cu excepția porțiunii de la altar, unde traseul fundațiilor celor două biserici se suprapune și pe porțiunea centrală a fundațiilor vestice ale pronaosului, unde le-au păstrat, găsindu-le suficient de late (fig. 7B/a). Astfel, în toate compartimentele bisericii, cu excepția pridvorului, pe conturul limitei interioare a fundațiilor, deci fără nici un dubiu în zona tălpilor fundațiilor vechi (în afara diferenței de nivel al fundărilor, de circa 0,20 m), apare o zidărie de fundație mulată pe o rețea de bîrne orizontale (azi dispărute, din care au rămas doar lăcașurile lor), zidărie alcătuită dintr-un aglomerat de piatră destul de mică ca să poată pătrunde între acești tiranți ²¹. În schimb, pe tot exteriorul bisericii, inclusiv pe toată lățimea fundațiilor pridvorului, a ieșit

¹⁹ Pe planul (fig. 2 A) cu cele două biserici suprapuse, am indicat locurile de pătrundere sub fundații, unele aproape total transversale, altele doar pentru verificări. La secțiunile prin tălpile fundațiilor am alăturat porțiuni din planuri detaliate (fig. 4 A, B, C).

²⁰ Comparații cu alte cazuri similare, ne-ar fi fost utile; de mare ajutor ne-ar fi fost dacă la cercetările bisericilor în general și mai ales la cele ale lui Ștefan cel Mare, ar fi fost făcute, la timpul respectiv, cercetări sub talpa fundațiilor: ne referim la biserica mănăstirii Neamț, Voroneț etc. Ar fi fost interesant, printre altele, de urmărit la mai multe cer-

arheologice deschise în interiorul și exteriorul bisericii și sesizînd o diferență de nivel de fundare, am considerat că tocmai această diferență ne va ușura urmărirea la baza fundațiilor a alăturării bisericii noi.

Pătrunzînd sub ele, ne-am dat seama că nu diferența de nivel, care de altfel era reală, avea să ne conducă la deosebirea dintre cele două fundații, ci identificarea unor sisteme diferite întrebuințate de constructorii celor două epoci (fig. 4 A,B,C). Această cercetare ¹⁹, credem, a răspuns majorității nedumeririlor noastre, aducînd date importante atît asupra metodelor de fundare a constructorilor secolului al XV-lea, care ridicau o biserică nouă, cît și a metodelor de adosare folosite de constructorii secolului al XVII-lea, care aveau de răspuns unei fundări mai complicate, și anume, zidirea unei fundații noi lîngă una veche, deja tasată ²⁰. Tocmai existența acestor două sisteme foarte deosebite între ele și, prin aceasta, pentru noi, foarte ușor de urmărit, ne-a condus în final la confirmarea existenței unei biserici de veac XV, fără pridvor.

cetări metoda de fundare în cazul unui zid între două compartimente ale bisericii, ambele cu morminte (în care caz fundația fiind periclitată este posibil să se fi luat măsuri speciale), precum și metodele folosite sau nu în adăugirile noi. De exemplu, ce fundare defectuoasă a dus la Voroneț, ca în atitea alte cazuri, la apariția crăpăturii ce delimitează partea adăugată?

²¹ De fapt, aceștia sînt obișnuiții tiranți de lemn întrebuințați în mod frecvent la zidurile vechi care ajutau clădirea să acționeze în bloc pînă la consolidarea zidăriei (priza mortarului) pentru a asigura o tasare uniformă.

la iveală o rețea de piloți (astăzi putreziți), bătuți uneori pînă la o adîncime de 1,20 m (dintre care 0,90 m în prundiș), care susținuseră pe capetele lor lespezi mari de piatră și alcătuiau o bază de trecere între conglomeratul obișnuit de zidărie de fundație și piloții bătuți. Acest contrast izbitor între cele două aspecte a celor două tălpi de fundare ne-a ușurat urmărirea celor două faze de construcție pe conturul bisericii vechi; astfel am știut că sîntem în fața unui compartiment de clădire nou (secolul al XVII-lea), acolo unde la baza fundației a apărut doar sistemul cu lespezi mari, așezate în trecut pe capetele piloților.

Am căutat să ne explicăm cele constatate, refăcînd procesul de gîndire a constructorilor din secolul al XVII-lea, care au trebuit să găsească o soluție problemei complexe ce li se punea în față atunci cînd s-a luat hotărîrea de a se construi o altă biserică, mai mare decît cea veche și, de data aceasta cu pridvor (explicabilă schimbare de program, deoarece între timp luase amploare viața mănăstirească și totodată se estompase noțiunea prioritară de necropolă domnească). Pe de altă parte, li se cerea nu o biserică oarecare, fondată dintr-un început, ci o suprastructură lărgită, care să adăpostească mai departe mormintele domnești ale Putnei ²².

Aceasta implică pentru ei două mari prevederi: una de ordin moral – păstrarea intactă a mormintelor pe toată perioada lucrărilor și neprofanarea lor (prin însăși operația complicată a unui șantier care organiza o demolare și apoi o reconstrucție) și o a doua, de ordin tehnic, care le impunea măsuri suplimentare, pentru a împiedica tasări ulterioare la fundațiile lărgite și la partea nou adăugată, pridvorul ²³. Mormintele ar fi rămas ferite între fundațiile vechi și sub pardoseala păstrată ²⁴ dacă nu ar fi intervenit cîteva măsuri speciale pentru a evita tasările ulterioare.

Astfel s-a ajuns la o soluție intermediară. În momentul în care s-au hotărît pentru o metodă de tasare forțată a terenului, prin baterea piloților, au fost nevoiți să cioplească fundația veche pentru a crea o lărgime de lucru la baza șanțului, lăsînd intactă doar porțiunea interioară a fundațiilor (lărgime cerută de însăși greutatea operației de batere a piloților adînc în prundiș), cu atît mai mult cu cît peste acești piloți nu s-a mai turnat materialul de fundare ca la o fundație obișnuită, ci s-au așezat cu grijă, una lîngă alta, lespezi mari de piatră (care azi, văzute de dedesubt, după putrezirea piloților, au în unele porțiuni aspectul unor pardoseli întoarse).

Am arătat mai sus că al doilea sistem de fundare, pe piloți, nu apare nici la altar, pe porțiunea unde planurile celor două biserici se suprapun ²⁵, nici la partea centrală a zidului vestic al pronaosului actual. În acest punct, biserica nouă stă pe fundația veche (în ce privește talpa propriu-zisă) ²⁶ care pe această latură are lățimea totală de 2,20 m, deci o lățime suficientă pentru constructorii bisericii de secol XVII ²⁷ care executau un pronaos alungit.

²² Credem că, totodată, s-a urmărit suprapunerea pe cit posibil a absidei noi a altarului peste cea veche, cu menținerea aproape pe același loc a mesei altarului, deoarece aici erau îngropate după cum se știe, obiecte de cult.

²³ Nu este exclus ca acești meșteri să fi cunoscut urmările nefaste în cazul unor alăturări de construcții noi celor vechi (dacă nu ar fi să pomenim decît cazul bisericii Voroneț).

²⁴ Am făcut o primă presupunere în privința păstrării pardoselii vechi pînă la terminarea bisericii noi, deoarece am observat o întoarcere a mortarului nou pe fețele pardoselii vechi în punctele de contact ale acesteia cu zidul despărțitor între pronaos și gropnișă.

²⁵ Trebuie menționat că în pătrunderile parțiale, la altar, au ieșit în interior și în exterior lăcașurile vechilor tiranți de lemn, iar în dreptul contrafortului nou, decalat de cel vechi, au apărut piloți.

²⁶ Este posibil ca mai sus de talpă (la cca 80–100 cm, ceea ce reprezenta intervalul obișnuit împlîntării tiranților în zidărie crudă) să se fi cioplit zidăria fundației vechi; pentru a putea încruși tiranții respectivi. Unul din aceștia

-- locașul lui – , montat în zidul de vest al pronaosului a fost identificat, el pătrunzînd pînă la fața fundației de sud (fig. 5/f și fig. 6A/f) la cca 40 cm sub trotuarul inițial al bisericii de secol XVII.

²⁷ Aici, fundația coboară mult față de restul fundațiilor vechi, pe care le găsim, în general, la aceeași cotă, coborîtă doar cu cca 20 cm. Explicația noastră: constructorii din secolul al XVII-lea au fundat în general pe prundiș, pe care l-au găsit pe tot conturul bisericii (în locurile cercetate) aici, găsînd nisip, au coborît mai jos la 50 cm, negăsînd în continuare prundiș, au bătut piloți subțiri, și de data aceasta foarte scurți, pînă la partea superioară a prundișului (s-au putut identifica urmele slabe a unor piloți mici, scurți, distruși aproape total din cauză că, presupunem, sînt cu aproape două secole mai vechi, decît cei ai fundațiilor noi care aveau alt rol). Aici piloții transmiteau presiuni straturilor de prundiș, deoarece îi găsim oprindu-se la acest nivel (depistarea acestor urme slabe de piloți subțiri, astăzi sub forma unor vine cafenii, se datorește arheologului N. Pușcașu). În rest, această talpă de fundație prezintă

Aceste prime constatări au confirmat definitiv presupunerea unei zidării de fundație noi de secol XVII, în exterior, în prelungire, între biserică și pridvor, explicând astfel țeserea observată. Rămânea de explicat țeserea interioară²⁸ apărută în pridvor la colțul sud-est. Răspunsul și totodată infirmarea acestui foarte important element pentru susținerea ipotezei unui pridvor de secol XV, l-am găsit odată cu pătrunderea la talpa fundațiilor, în acest punct de joncțiune (fig. 2.1). *Aici am constatat existența piloților pe toată lățimea fundațiilor pridvorului iar în zona colțului același fel de piloți înaintau acolo unde ar fi trebuit să găsim vechea fundație.* Aceasta arată grija constructorilor ca prin cioplirea colțului vechii biserici, să asigure legătura între cele trei categorii de fundații: ale bisericii vechi, ale fundațiilor lărgite și ale noilor fundații pentru pridvor și, totodată, *explica țeserea observată în interior*²⁹. Constatarea acestui proces de adăugire a fundațiilor noi pe conturul celor vechi precum și metodele folosite în colțul de sud-est al pridvorului, le-am indicat grafic într-o perspectivă, rezumând astfel concluziile cercetării mai sus arătate (fig. 5).

Odată baza fundațiilor datată în secolul al XVII-lea, toată minuțioasa observație arheologică³⁰, asupra situației și operațiilor care s-au succedat în acest colț, rămâne valabilă, dar în loc să fie argumentul probativ pentru un pridvor « organic legat » de biserică secolului al XV-lea, ea este confirmarea de această dată a unui pridvor ale cărui fundații (pe piloți) sînt organic legate de fundațiile adosate (așezate tot pe piloți); astfel, constatările făcute asupra limbii de zidărie (fig. 6 A,B) *devin probe hotărîtoare pentru apartenența amprentelor de pardoseală secolului al XVII-lea, deoarece această limbă de zidărie și tot ce se găsește deasupra ei este suprastructura tălpii fundației de secol XVII.*

În ce privește argumentul care susține imposibilitatea admiterii pentru aceste amprente a unei pardoseli corespunzătoare de secol XVII sub motiv că ea nu ar fi putut acoperi zidăria de piatră brută (fig. 7B/cb), existentă la baza elevației zidului vestic, se atrage atenția că nici pardoseala montată la nivelul tencuielilor tîrzii, găsite pe zidul estic nu ar fi reușit acest lucru; de aici deducția că pe acest loc a fost gîndită dintr-un început plasarea unor pietre de mormînt, ridicate față de restul pardoselilor, rezolvare asemănătoare cu cea rămasă pînă astăzi pe latura de nord și sud a pridvorului, dar înălțate și ele odată cu cotele schimbate ale pardoselilor ulterioare.

Aceste probe, hotărîtoare pentru lămurirea controverselor în materie de pridvor, n-au putut fi puse de acord cu datele stratigrafice și interpretarea lor; în consecință s-a hotărît continuarea cercetării arheologice în zona pridvorului (campania 1970), îndeosebi pe latura de vest și de nord, în dorința de a se identifica unele resturi de fundație care să nu prezinte caracteristicile celor executate în veacul al XVII-lea³¹.

caracteristicile acelora de secol XV, cu același blocaj de pietre mai mici și cu urmele de tirași (de data aceasta mai puțin mulați, probabil din cauza nisipului de la bază, pe care se așterneau). Această menținere a fundațiilor vechi în axul altarului și al intrării în pronaos s-ar putea datora unui obicei de cult de a menține în fundația bisericilor noi porțiunile din fundațiile vechi unde s-au introdus la bază obiecte de cult. În orice caz, este de semnalat, apariția în pătrunderea exterioară din dreptul altarului a unui pahar ceramic, deranjat de pe locul original.

²⁸ Într-un prim plan ipotetic trasat de noi, considerăm că și pe această latură, se operase în secolul al XVII-lea o lărgire a fundațiilor, dată fiind decalarea limitelor celor două pronaosuri. Această ipoteză reușea să explice și țeserea interioară a fundațiilor constatată în colțul sud-est al pridvorului. Cercetarea în axul intrării vechi a infirmat această ipoteză.

²⁹ O a doua comisie, formată din arhitecți specialiști în istoria arhitecturii, restauratori și arheologi, care s-a deplasat la fața locului în iunie 1970, a constatat existența celor două sisteme de fundare cu excepția pridvorului, unde a fost folosit doar sistemul de fundare pe piloți de

către constructorii veacului al XVII-lea. Constatările fiecărui membru al comisiei, consemnate într-o « minută », se găsesc la Direcția monumentelor istorice.

³⁰ Observație expusă de arheologul N. Pușcașu (pentru susținerea tezei d-sale cu prilejul tuturor comisiilor deplasate la fața locului) în care se arăta, în afară de țesere, prezența unei limbi de zidărie (fig. 5/g și fig. 6/g) care pornește din fața intrării în pronaos, merge de-a lungul părții superioare a fundației respective, legată de aceasta, și ajunge la colțul sud-est al pridvorului, înaintînd în grosimea fundației sudice (observația a dus la concluzia « temporizării » elevației pridvorului, vezi nota nr. 3) (fig. 6 A, B/g, g').

³¹ În pătrunderea din nordul pridvorului, la baza fundației, s-a găsit o treaptă care, dealtfel, se află pe traseul prelungit al zidurilor pronaosului actual și fără de care nu se poate rezema pilastrul interior al pridvorului actual. Treapta neavînd piloți dedesubt, a fost interpretată arheologic ca fiind un rest de fundație veche, cu toate că la bază se observă un blocaj de pietre mari, asemănătoare cu cele de la fundația nouă. Această treaptă, derutantă la prima vedere, este totodată neșesută cu fundația de vest a pronaosului vechi (vezi fig. 7C/e, 7A/e, k). Dacă această treaptă ar fi o rămă-

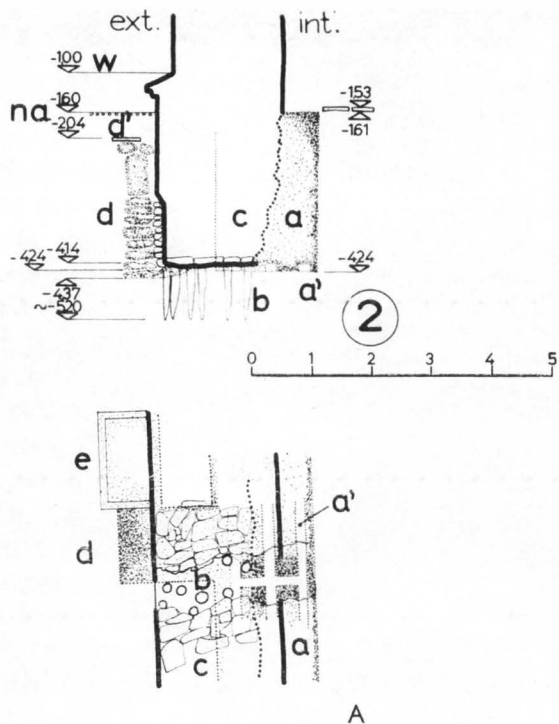


Fig. 4. — PĂTRUNDERE (a se consulta în paralel cu fig. 2). A. În axul pronaosului cu pridvorul (Nr. 1). C. pe latura nord (Nr. 7): a, pentru tasarea terenului; c, fundații de secol XVI; d, contrafort de secol XV; d', pavaj ulterior din Romște.

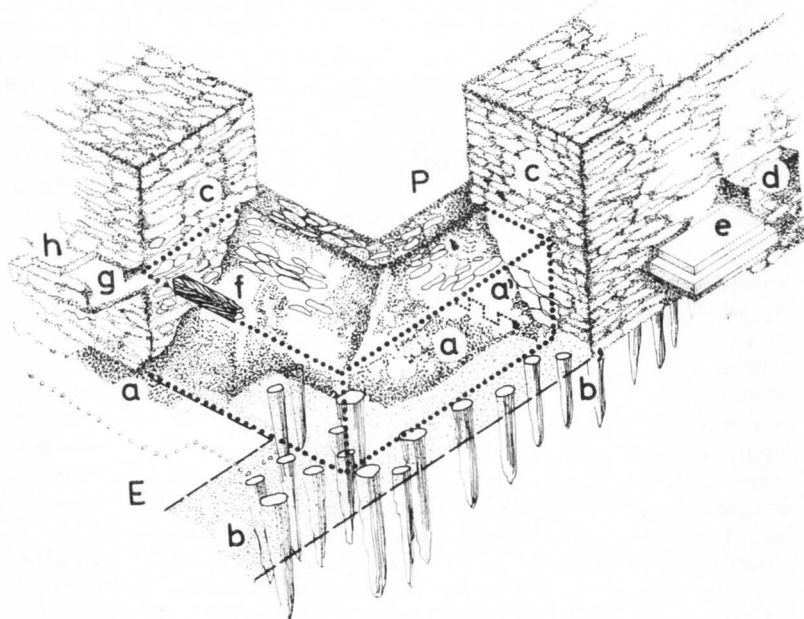
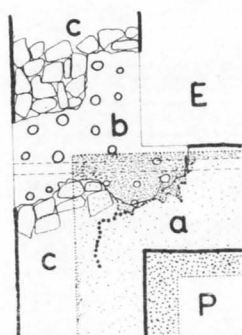
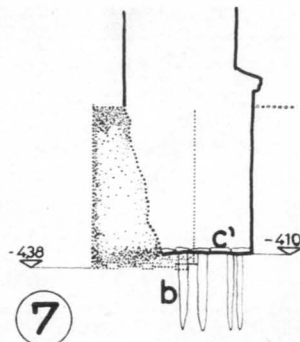
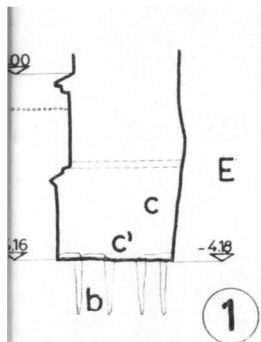
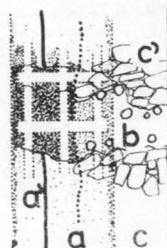


Fig. 5. — PERSPECTIVA SECȚIEI SCHEMATICE ÎN PUNCTUL DE JONCTIUNE PRIDVOR-PRONAOS. SUD (văzut din afară): a, fundație sec. XV; a', lăcașuri tiranți orizontali; b, piloți; c, fundații secol XVII; d, contrafort sec. XV; e, mormânt sec. XV; f, tirant sec. XVII; g, limbă de zidărie; h, amprentă pardoseală; P, pronaos; E, pridvor.



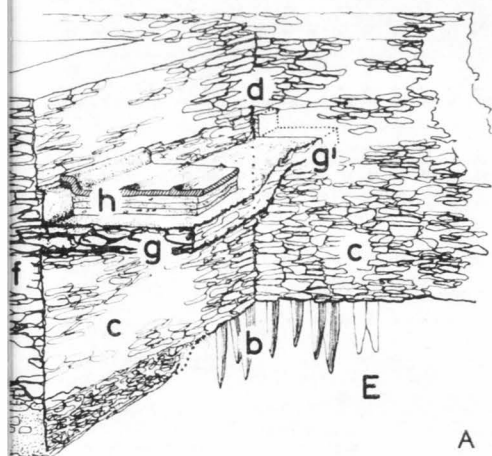
B



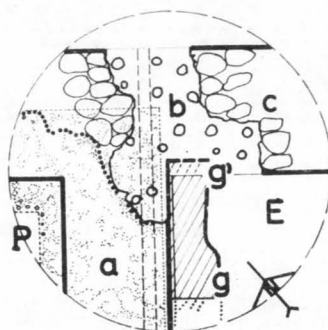
C

TALPA FUNDAȚIEI

pre sud (Nr. 2). B. la joncțiunea planului vechi
secol XV; a', lăcașuri tiranți orizontali; b, piloți
ezi peste piloți la baza fundației de secol XVII;
trafortului; e, mormînt cu sarcofag; n.a., pavaj
ragriss.



A



B

PERSPECTIVA SECȚIEI SCHEMATICE ÎN COLȚUL SUD-EST AL PRIDVORULUI (văzut dinăuntru)

ectivă: a, fundație sec. XV; b, piloți sec. XVII; c, fundații sec. XVII;
; g, limbă de zidărie; g', rezemarea ei pe fundațiile de sud; f, tirant
at la fața fundației în exterior-sud; h, amprente de pardoseală;

B. Fragment de plan; P, pronaos; E, pridvor.

Într-adevăr, cercetările arheologice au scos la iveală noi porțiuni de ziduri care au prilejuit o nouă ipoteză a unui pridvor (l-am arătat grafic, în fig. 7A, 7C), de data aceasta însă neșesut dar tot din epoca lui Ștefan cel Mare³² (fig. 7A/k). Fără să insistăm asupra valabilității unei asemenea ipoteze, vrem să arătăm faptul că, pentru cercetarea bisericii vechi, această nouă investigație poate fi socotită și ea utilă, deoarece a avut darul să excludă posibilitatea existenței unor alte ziduri de pridvor vechi, iar secțiunea pe nord (prelungită și întoarsă în interior la 90° spre colțul de nord-est al pridvorului) ne-a prilejuit constatarea că biserica veche nu a avut contraforturi de colț (asemănătoare cu cele de la fosta biserică din Milișăuți). Aici, constructorii cioplinind asimetric colțul fundației vechi față de celălalt colț (poate ca urmare a decalajului de axe) au păstrat talpa fundației intactă pe o lungime mai mare, decât cea de la colțul sudic și anume, pînă la o distanță de circa 30–40 cm de colțul ipotetic al trasării noastre (porțiunea neșesută) (fig. 7A/k). Acest lucru exclude posibilitatea ca pe colțul nord-vest să se fi găsit în trecut un contrafort radiar, completînd cercetarea de la colțul interior sud-estic al pridvorului (colțul vechi exterior sud-vestic) care ar fi lăsat, în continuare, dubii asupra existenței lui. Înainte de a încheia observațiile noastre pe baza elementelor certe apărute pe parcursul cercetării, este bine de amintit și altă categorie de considerații, care nu pot fi trecute cu vederea și care ar fi putut susține argumentația și în cazul unor probe materiale complet dispărute.

Astfel, în soluția unei biserici cu grosimi de fundație și deci de ziduri în elevație foarte diferite pe conturul ei³³ (fig. 2D și 7A) (trecînd peste argumentul principal, al stabilității construcției, deja expus)³⁴, trebuie arătat că nu s-ar fi putut realiza aceeași plastică de fațadă la paramentele exterioare sau interioare pe tot cuprinsul bisericii, cu atît mai mult cu cît ancadramentele ferestrelor și ușilor din epoca în discuție se caracterizează prin profile puternice reliefate în exterior, urmate în interior de spaleți de zidărie adînc evazați³⁵.

În același timp, nu este de neglijat faptul că un asemenea zid îngust la pridvor abia putea să cuprindă în grosimea lui o ușă obișnuită și nicidecum o ușă monumentală, demnă de intrarea într-un asemenea lăcaș. În schimb, făcînd o analogie cu biserica din Rădăuți, care are zidul de vest al pronaosului mai lat decât toate celelalte ziduri interioare și exterioare (lărgimea acestui zid fiind motivată, desigur, prin faptul că în el este cuprins portalul de intrare cu toată adîncimea lui), considerăm că și la Putna a fost un caz asemănător. Lățimea mare a acestui zid față de cel de la altar și cele intermediare, ne sugerează și aici existența, în trecut, a unui portal monumental cu numeroase colonete în retragere dar și cu o grosime de zid apreciabilă în spatele lui pentru susținerea unui sistem de drugi glisanți care blocau,

șiță din fundația veche nu putea rămîne într-o relație cu fundația nouă, în forma găsită azi, adică țesută. Ea ar fi fost ori cioplită, deci s-ar fi văzut o deranjare dedesubtul ei sau, dacă ar fi fost păstrată ca atare, atunci s-ar vedea un rost între ea și fundația nouă, asemănător celui găsit între fundația de vest a pridvorului actual (fundație pe piloți) și zidul exterior (vezi fig. 7 A/d). Pentru noi, această treaptă reprezintă o corectare făcută de constructor pe parcursul lucrărilor în momentul cînd s-a observat greșeala de execuție în faptul că stilpul angajat arătat mai sus nu avea fundație dedesubt. Corectarea s-a făcut fără să se mai bată, pe această porțiune, piloții; s-au temut probabil că o batere imediat după turnarea fundației pe care o corectau ar fi dus la o deranjare a ei.

³² Cercetătorul arheolog renunță la această ipoteză, revenind în 1972 la ipoteza unui pridvor pe traseul fundațiilor actuale (concluzie consemnată în tema alcătuită în 1972, cu ocazia preluării lucrărilor noastre de către un alt arhitect, pentru continuarea restaurării, în legătură cu montarea pardoselii pridvorului și a trotuarului). D-sa consemnează: ... «s-a constatat existența pridvorului în veacul al XV-lea, reconstituirea lui în veacul al XVII-lea făcîndu-se prin suprapunere».

Se înțelege de la sine că o astfel de concluzie face abstracție de toate rezultatele cercetării și implicațiile ei.

Luînd cunoștință de această temă și de propunerile privind cotele de montare a pardoselii pridvorului și trotuarului, am făcut, în vara 1972, o întîmpinare către forurile interesate, însoțită de desene și fotografii pentru a se putea evita comiterea unor greșeli de restaurare. Totuși, pardoseala s-a montat mai sus cu cca 20 cm decât urmele găsite (ceea ce înseamnă cu cca 15 cm mai sus ca cea a pronaosului), anulîndu-se astfel plasarea treptei de lespezi inițiale (fig. 7 B/l, m.) și rămînerea tălpilor montanșilor laterali a ancadramentului de intrare sub cota pardoselii (fig. 12 AB).

³³ Pentru grosimile diferite de ziduri a se vedea notele 7 și 9 din prezentul articol.

³⁴ Am arătat la timpul său impedimentele statice pentru o asemenea soluție.

³⁵ Cu atît mai mult la varianta propusă de cercetătorul arheolog la sfîrșitul campaniei 1970 presupusul zid azi exterior bisericii actuale, pe latura de vest ar fi avut în fundație 85 cm (se presupune deci că ar fi ajuns în elevație la numai cca 72 cm).

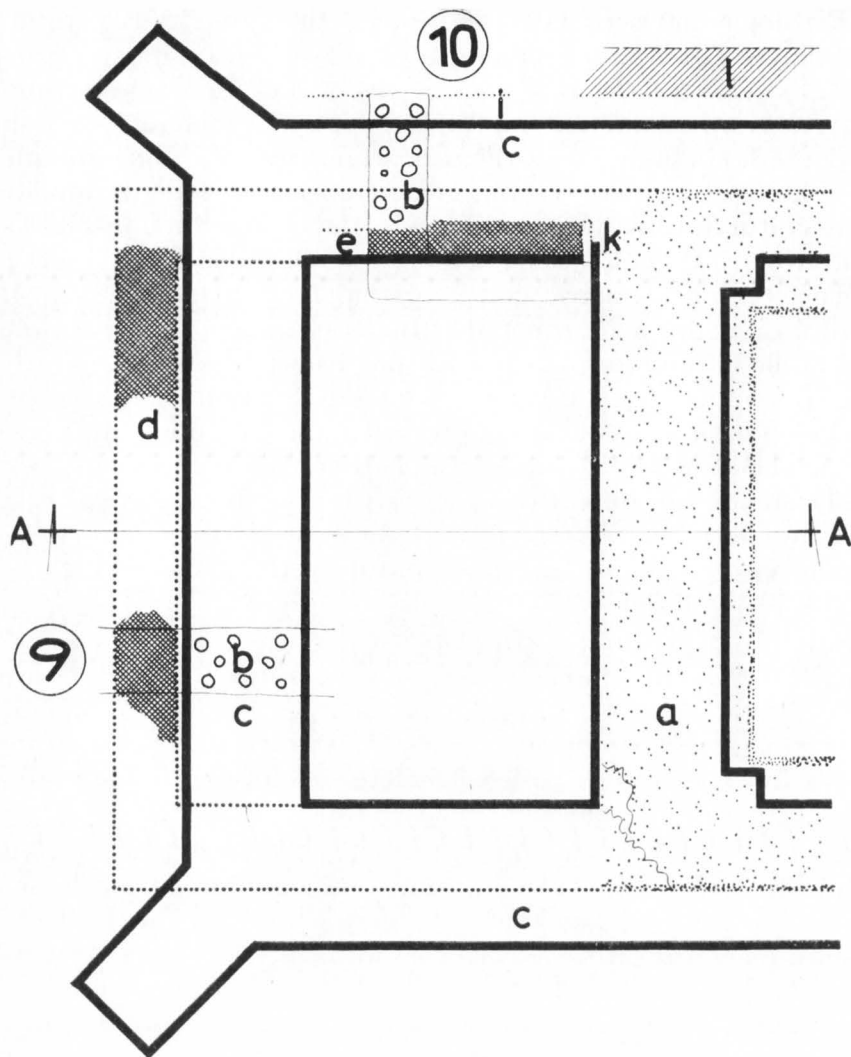


Fig. 7. — TRASAREA PLANULUI UNUI PRIDVOR IPOTETIC, BAZAT PE PORȚIUNILE DE FUNDAȚII FĂRĂ PILOȚI APĂRUTE ÎN ZONA PRIDVORULUI ACTUAL (porțiunile hașurate d și e).

A. Plan. B. Secțiune est-vest (plasarea pardoselii, desenată mai slab, reprezintă propunerea de restaurare pe baza interpretării de arhitectură). C. Secțiunea fundației nord (pătrunderea arheologică) legendă comună pentru plan și secțiune: a, fundație sec. XV; a', lăcașuri tiranți orizontali; b, piloți sec. XVII; c, fundație sec. XVII; c', lespezi mari; cb, zidărie brută la baza elevației vestice; d, fundație pretinsă de sec. XV (nivel de fundare cu cca 1 m mai sus decât cota restului bisericii de sec. XV); e, treaptă fără piloți, pretinsă ca fiind o porțiune de fundație de sec. XV; f, lăcaș tirant sec. XVII, care străpunge în fațada de sud; g, limbă de zidărie; h, amprente pardoseală sec. XVII (preținse de sec. XV); i, decalaj inițial (greșală de trasare?) al fundației de sec. XVII; j, stîlp angajat (elevației interioară nord); k, fundații neșesute pe lățimea treptei (e); l, dublarea fundației de sec. XVII (cu piloți neputrezii, probabil de secol XVII; lm, lespeze de mormînt (ipoteză) formînd o treaptă sub ferestre.

la nevoie, intrarea (precauție normală, credem, pentru intrarea într-o necropolă domnească)³⁶. Susținerea existenței unui pridvor la biserica veche, necropolă domnească, pe motiv că însuși ctitorul l-ar fi inițiat pentru înmormîntarea slujitorilor bisericii și mănăstirii³⁷, credem

³⁶ Acesta, fie că era manevrat din interior, fie și din exterior, printr-un sistem asemănător cu cel folosit și azi la casele țărănești; o posibilitate în plus pentru a explica grosimea neobișnuită a acestui zid de vest al pronaosului ar fi eventuala adăugire a unei grosimi pentru un soclu mai

lat, poate o primă bancă de piatră existentă doar pe această fațadă a portalului.

³⁷ Din argumentația arheologului N. Pușcașu în susținerea ipotezei apariției primului pridvor (de tipul celui de la biserica Neamț), la Putna, susținere făcută în fața comisiei deplasate în toamna 1970.

că este o transpunere pentru trecut a unei mentalități mai recente. În acele vremi domnitorul, și îndeosebi un domnitor ca Ștefan cel Mare avea conștiința rangului său și nu putea admite o asemenea soluționare în care noțiunea de necropolă domnească s-ar fi lărgit la o necropolă obișnuită, cu înmormântări ierarhice deosebite, pe compartimente de plan, dintre care doar gropnița și pronaosul ar fi fost prevăzute pentru Domn și familia lui, dar cuprinse toate sub același acoperiș. Comparația mănăstirii Putna cu mănăstirea Neamț ne dă de data aceasta certitudinea că la aceasta din urmă, unde cerințele ierarhilor bisericii nu se mai loveau de marele prestigiu al necropolei domnitorului Ștefan, era normal să apară pentru prima dată acest pridvor. După două secole abia, la Putna, aceleași cerințe își vor găsi realizarea odată cu construcția celei de a doua biserici, când timpul, poate, și împrejurările neprielnice, ștersese în parte autoritatea lăcașului de îngropăciune a ctitorului.

În această expunere am apelat, cum era și firesc, la argumente bazate pe observații de arhitectură. Considerăm că pentru limpezirea problemelor complexe de la un monument cum este biserica mănăstirii Putna, unde au intervenit aproape patru etape mari de construcție (în afară de restaurarea arhitectului Romstorfer), cu toate implicațiile lor (demolări, ciopliri, parțiale, săpături masive, mutări de teren, numeroase nivelări etc.), stratigrafia singură nu poate face față unei multitudini de interpretări fără să facă apel și la alte discipline. Ea nu trebuie să vină în contradicție cu probe evidente legate de structură, statică, expresie arhitecturală, aceasta cu atât mai mult cu cât prima fază de construcție este reprezentată prin fundații, iar ultima printr-un monument în picioare. Faptul că în timpul adosării, prin cioplirea exteriorului fundațiilor bisericii vechi, constructorii veacului al XVII-lea au distrus (în ce privește locurile cercetate) limita exterioară a acestora (dedusă de altfel cu aproximație minimă de cel mult 15 – 20cm) și faptul că stratul de incendiu găsit în afară nu ar fi prezent și în stratigrafia actualului pridvor, nu credem că pot avea greutatea necesară pentru ca pe baza lor să se tragă o concluzie care să contrazică multitudinea probelor existente, expuse pe parcursul acestui studiu și pe care le recapitulăm succint.

Astfel, amintim constatările făcute asupra planului celor două biserici cu decalajul axelor longitudinale, asupra alinierii fundațiilor pridvorului cu zidurile bisericii noi și ținând seama de axul acestora, apoi observațiile asupra contrafortului sudic dezafectat odată cu lărgirea bisericii noi și raportul între mormântul cu laturi din lespezi monolitice de pe latura sud și fundațiile noi care se suprapun bordurei lui; în final, datele cele mai concludente obținute în cercetarea tălpii fundațiilor, unde s-au identificat două sisteme de fundare diferite, pentru cele două epoci de construcție dintre care numai unul, cel de secol XVII, se găsește la baza pridvorului. Toate aceste elemente ne-am străduit să le interpretăm și să le coordonăm pentru a putea încheia o viziune unitară și consecventă³⁸. Considerăm că divergența de păreri între cele două categorii de cercetători, în privința pridvorului, a fost utilă, a împins cercetarea mai departe, a condus, în afară de lămurirea temei principale, la depistarea unor metode de fundare adoptate pe parcursul diferitelor etape de construcție ale acestui monument și, în final, chiar la îmbunătățirea propriilor noastre metode de investigație³⁹.

Trecând la cercetarea bisericii actuale și a posibilităților de restaurare ce decurg din ea, trebuie spus că primele date prețioase au fost dobândite încă în timpul descifrării și precizărilor făcute în legătură cu fundațiile bisericii vechi. Cercetarea în pridvor, cu datarea amprentelor de pardoseală în secolul al XVII-lea, ne-a condus la cunoașterea organizării

³⁸ Pentru completarea datelor asupra bisericii vechi ar fi fost interesant de verificat în afara celorlalte contraforturi existența contrafortului de pe fațada de nord din axul pronaosului precum și cercetarea contrafortului altarului vechi, unde erau foarte multe șanse de a fi surprins aproape întreg, din cauza decalajului de axe. Pentru urmărirea unor metode de adosare ar fi fost interesant de văzut dacă contra-

forturile din secolul al XVIII-lea au avut de asemenea la baza fundațiilor piloți etc.

³⁹ Partea negativă începe odată cu neparticiparea celei de a doua categorii de cercetători, în speță a arhitecților restauratori, la discuțiile pentru concluziile finale ale cercetării bisericii și mai ales la cele privind pridvorul, făcând ca rezultatele cercetării să nu se poată resfringe asupra soluției de restaurare, după cum am văzut (nota 32).

spațiului interior inițial, materializată în propunerea de restaurare arătată (fig. 7B) și la reconstituirea profilului ușor ascendent al bisericii spre altar⁴⁰. Tot pentru o restaurare justă a înălțimii bisericii secolului al XVII-lea, a fost luată în discuție problema trotuarului inițial; interpretările divergente extinzându-se și aici⁴¹. Plecînd de la o situație de fapt, interceptată în secțiunea arheologică sud, în axul pronaosului (fig. 8B/c), în legătură cu contrafortul vechi, pomenit mai sus, am socotit că pietrele de pavaj care acoperă dezafectarea lui reprezintă clar, fără posibilitatea unei alte interpretări, nivelul primului pavaj al bisericii de secol XVII. Pe cota de nivel a acestor pietre de pavaj (care căpăduiesc demolarea contrafortului vechii biserici), prelungită în dreptul intrării în pridvor și apoi mai sus cu 20 cm, găsim alte cîteva lespezi, asemănătoare ca factură și dimensiuni cu acestea, pe care noi le considerăm că aparțineau aceluiași pavaj (fig. 8A/a)⁴².

Argumentul arheologic care se opune acestor atribuiri și datări îl constituie prezența unui șanț care desparte pietrele de pavaj respective de fața fundației bisericii actuale, șanț pe care noi, ținînd seama și de observațiile cercetătorilor arheologi din campania anului 1955⁴³ dar interpretîndu-le în lumina ultimelor rezultate, îl considerăm că aparține unei faze de intervenții ulterioare construcției bisericii de secol XVII, deci din timpul mitropolitului Putneanul cînd se extinde consolidarea bisericii pe tot perimetrul ei^{44, 45}.

În afara acestor două importante concluzii pentru restaurarea bisericii secolului al XVII-lea, cercetarea pe parament și-a propus găsirea urmelor originare pentru cît mai multe elemente transformate pe parcurs, în scopul de a le putea readuce la forma lor inițială, ca în final biserica actuală să capete o înfățișare cît mai apropiată de cea a secolului al XVII-lea (deziderat care ar fi putut fi realizat cu excepția turlei, socotită un aport valoros al secolului al XVIII-lea, și altor cîteva lucrări ireversibile), de asemenea reperarea anumitor urme lăsate pe parcursul desfășurării lucrărilor de intervenții pentru a aduce noi precizări în privința amploarei și etapelor lor.

Biserica Sf. Onufrie din Siret, mitoc al mănăstirii Putna, construită în anul 1673, considerată de G. Balș o copie fidelă a bisericii Putna de secol XVII (dinainte de intervențiile ulterioare), prin autenticitatea expresiei arhitecturale, a constituit un permanent reper de comparație, ajutîndu-ne să ne apropiem de imaginea bisericii care i-a servit de model.

Observînd paramentul bisericii de la mănăstirea Putna, acesta prezintă deosebiri în ce privește aspectul arcaturilor celor două registre (fig. 1C). Cele din registrul inferior

⁴⁰ Urcarea dinspre pridvor și apoi coborîrea unei trepte în pronaos (așa cum apare în urma coordonării observațiilor făcute la prag, cu cele asupra fragmentelor de pardo-seală originare, de secol XVII, rămase în situ în pronaos) s-ar putea datora unor intenții de a pune stavilă în calea eventualelor ape mari, ferind astfel compartimentele de inormintare cele mai importante.

⁴¹ Anumite concluzii legate de motivația arheologică a unui pridvor inițial atrăgeau după sine și anumite datări de pavaje altele decît cele rezultate, urmărind reperele de arhitectură.

⁴² Secțiunea executată în vara anului 1971 la stînga intrării de sud este concludentă; ea arată în linii mari următoarele straturi, pornind de jos în sus; a) *mortar construcție*; b) pavaj c) incendiu; d) *mortar construcție*; e) pavaj, care redau clar cele două etape de construcție din epoca lui Ștefan cel Mare. Straturile care urmează: 1) strat mare moloz; 2) *mortar*, pavaj pot fi considerate ca aparținînd secolului al XVII-lea (inclusiv pavajul).

⁴³ Acest șanț se poate dealtfel observa pe toată fața de sud a fundației și, dacă admitem adosarea și faptul că exteriorul fundației actuale aparține secolului al XVII-lea, atunci putem relua observațiile făcute de cercetătorii din anul 1955, care neputînd face săpături în interior, au luat drept inițială fața acestei fundații (vezi *Materiale*, IV, 1957, Editura

Academiei, p. 264–274 și *Materiale* V, 1959, p. 611–615) constatînd și o intervenție socotită, atunci, ca fiind din secolul al XVII-lea. Astăzi, observația se menține, doar că datele se schimbă; o intervenție la fundație, ulterioară secolului al XVII-lea, nu poate fi decît aceea a mitropolitului Putneanu și a celor din secolul al XIX-lea.

⁴⁴ Prezența acestui șanț legată de alte constatări oglindește, credem, epoca de îngrijorare ce a urmat distrugerilor provocate de cutremurul din 1739, cînd au fost extinse măsurile pentru asigurarea stabilității construcției pe tot perimetrul bisericii. Pe latura de nord s-au executat, în arara adăugirii contraforturilor suplimentare, și lucrări la fundații (adosarea fundației pe piloți rămași neputreziți între intrarea de nord și primul contrafort, — cercetarea arheologului N. Pușcașu — precum și în lungul fundațiilor de sud, plombe zidite sau turnate în cofraj; poate din aceeași epocă și fundația găsită în exterior, la vest).

⁴⁵ Pavajul s-a montat în toamna 1972 la o cotă arbitrară, apropiată de cota precizată de noi, neținîndu-se seama de cotele indicate de cercetătorul arheolog care nu puteau fi acceptate în reconstituirea profilului de soclu de pe fațada de vest, cioplit probabil în timpul ultimei ridicări de nivel. În același timp nu s-a ținut seama nici de rezultatul cercetării noastre la contrafort așa că nu i s-a dat panta inițială de cădere spre est (fig. 8).

au o curbura aproape parabolică, cu o trasare mai neregulată, executată cu o cărămidă îngustă față de curbura în plin cintru a arcaturilor superioare, executate cu o cărămidă mare. La acestea din urmă, intervine în plus și colonița din plinul dintre firide cu o profilatură firavă, de un stil diferit și executată dintr-o piatră de asemenea diferită de celelalte pietre de talie profilate.

Am putea explica această deosebire de stil și material prin întârzierea temporară a lucrărilor și continuarea lor cu alte cerințe și alți meșteri, dacă aceste colonete nu ar fi executate dintr-o piatră identică cu cea folosită la turla construită în timpul mitropolitului Putneanul, cu care, de altfel, are unele asemănări de stil. Tot din aceeași epocă credem că provin și elementele sculptate de pe fațada de vest, cu profilatură clasicizant-compozită, executată în același material și care însumează detalii asemănătoare celor de la turlă și colonetelor mai sus pomenite. Din aceeași piatră, dar cu o profilatură mai simplă, sînt și cornișele ferestrelor de pe latura sud și nord a pridvorului. Revenind la colonițele registrului superior, trebuie arătat că ele nu pot proveni dintr-o simplă introducere a lor ulterioară (cum am arătat pentru elementele sculptate introduse pe fațada de vest, cu paramentul din piatră de talie), deoarece piciorul de cărămidă între arcaturi nu se vede a fi fost deranjat, așa cum ar fi fost normal în cazul unei prealabile ciopliri; în același timp, s-a putut observa o desprindere, o neșesere, a contraforturilor originare pe înălțimea acestui registru, sugerînd o posibilă intervenție mai amplă (poate în aceeași epocă cu refacerea turlei, sau imediat după ea) care ar fi eliminat zidăria paramentului fațadei fără a se fi atins partea superioară a contraforturilor. Acestor intervenții li s-ar putea datora tot registrul superior, cuprinzînd lărgirea arcaturilor și executarea arcelor respective, de data aceasta în plin cintru, odată cu adăugarea colonițelor între arcaturi. Pledează pentru această ipoteză și dimensiunile cărămizilor, mult mai mari aici decît cele întrebuițate la arcaturile registrului inferior ⁴⁶. Un alt argument în plus ar putea fi și faptul că într-un desen din anul 1737, apar arcaturi foarte numeroase la partea superioară a fațadelor față de cele de azi, aproape egale ca număr cu cele din registrul inferior. La Sf. Onufrie, din Siret, arcaturile respective sînt grupate cîte două la o arcatură din registrul inferior, fapt care ar pleda de asemenea pentru această ipoteză.

În același timp, comparația cu soclul bisericii Sf. Onufrie, ne lasă impresia unor mari prefaceri posibile, survenite la soclul bisericii Putnei ⁴⁷. Astfel, este foarte probabilă ipoteza unui soclu înalt, cu o primă lărgire redusă, foarte asemănătoare cu aceea de la biserica Sf. Onufrie (fig. 9C), deci în piatră de talie, urmată la Putna de o a doua, de astă dată mai jos, pe locul celei de astăzi, dar cu alte profilaturi, care putea servi și ca bancă în zona vestică (idee asemănătoare, poate, cu cea de la biserica mănăstirii Probota ⁴⁸).

Trecînd la interior, s-au constatat modificări importante, la golul de intrare în pronaos atît în ce privește lățimea cît și înălțimea ei. Mărirea înălțimii s-a făcut atît în detrimentul pragului cît și al lintoului de piatră de deasupra, cu consecință pentru interior, unde s-a distrus arcul originar de peste spațiile laterali, cu arhivolta intrată, asemănătoare celei de la ușa dintre pronaos și gropniță, construindu-se un arc mai înalt, fără arhivoltă intrată (fig. 11C).

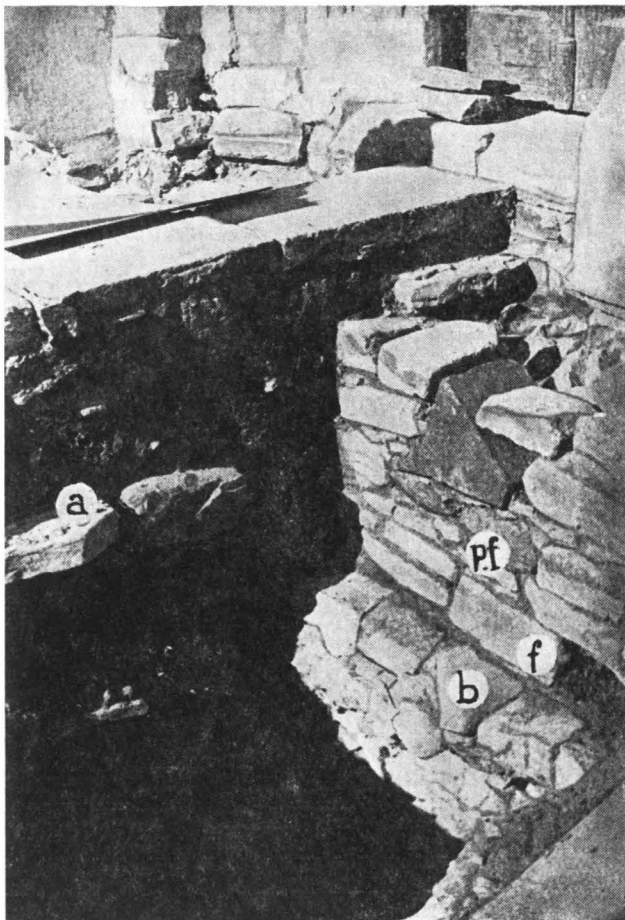
În naos, în afara observațiilor de la p. 114 privind profilul cu ecusoane de la nașterea semicalotelor (fig. 1B), se pot semnală două constatări care pot fi sugestive și în același timp ne pot duce la concluzia că refacerea turlei ar fi putut avea consecințe și în expresia

⁴⁶ În ce privește cornișa, ca detalii și ca natură a pietrei este mai apropiată de arhitectura de la partea inferioară a fațadei, inclusiv pînă deasupra briului de piatră. În cazul unei asemenea ipotetice restructurări s-ar fi putut demonta în prima etapă cornișa originară (păstrată în bune condițiuni sub protecția streșinei) și apoi remontată după terminarea registrului superior.

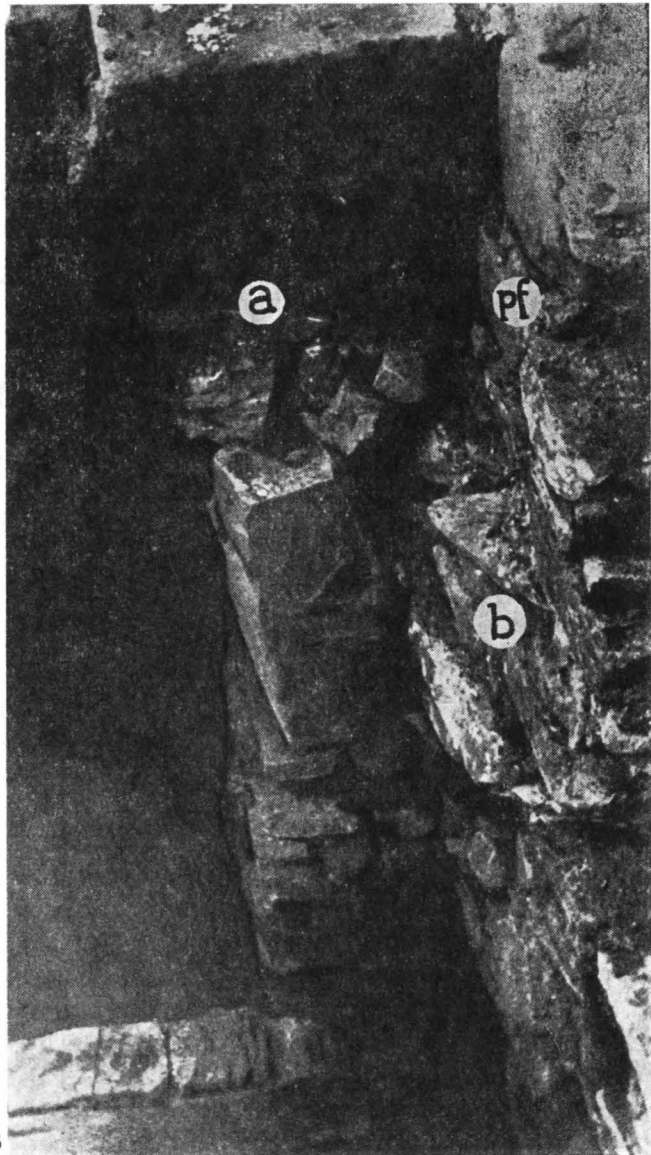
⁴⁷ Nu este nici un motiv plauzibil să ne facă să credem că la biserica Sf. Onufrie s-ar fi rezolvat acest component al fațadei mai judicios și mai frumos decît la biserica care

i-a servit drept model, deoarece și la cele mai neînsemnate biserici, orice retragere a soclului este ferită de o piatră cioplită, mai mult sau mai puțin profilată, și pare în orice caz curios că tocmai biserica de la Putna să fie lipsită de acest detaliu.

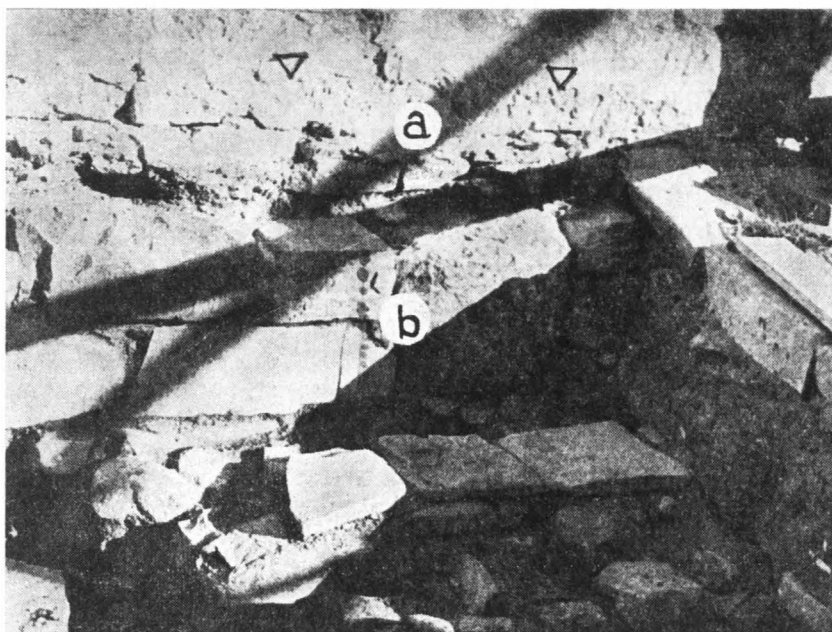
⁴⁸ Desfacerea celor cinci contraforturi adăugate ar fi reprezentat ocazii favorabile ca cel puțin pe anumite porțiuni să se găsească fragmente păstrate care ar fi putut prilejui restaurarea soclului actual, străin de restul fațadei.



A



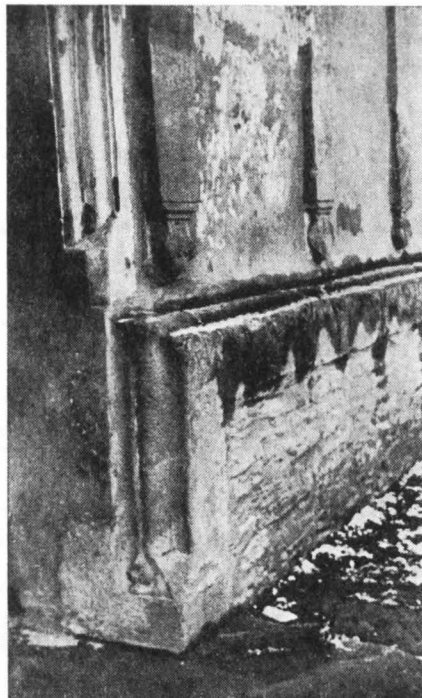
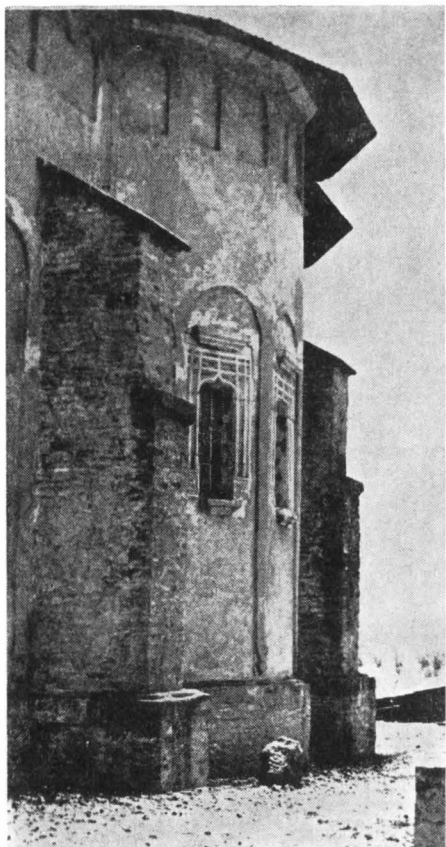
B



C

Fig. 8. — SECȚIUNI ARHEOLOGICE ÎN LEGĂTURĂ CU PAVAJUL ÎN ȚAL AL BISERICII DE SECOL XVII.

A. Secțiune intrare sud: a, pietre pavaj, sec. XVII; b, fundații sec. XVII; f, lăcaș tirant sec. XVII; pf, parament finisat fațadă. B. Secțiune cu contrafort vechi sec. XV (aceiași din fig. 3 A): a, pietre de pavaj peste contrafort demolat; b, fundație sec. XVII; pf, parament fațadă. C. Secțiune arheologică fațadă vest: a, profil soclu cioplit; b, parament fațadă sub profilul inițial acoperit ulterior de nivelarea terenului.



B

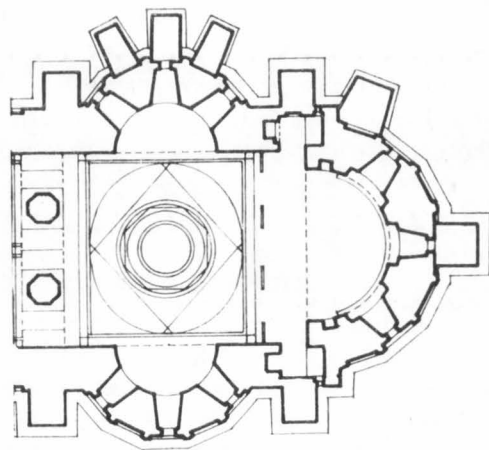
C

A

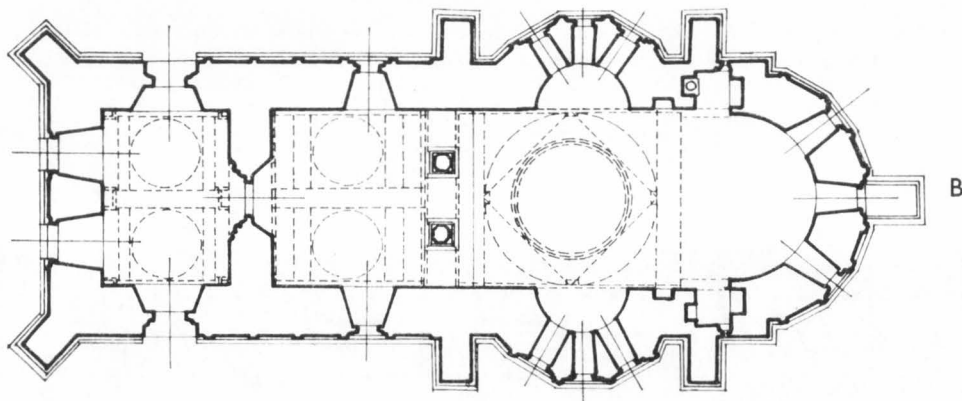
Fig. 9. — BISERICA SF. ONUFRIE, SIRET.
A. Absida sud. B. Intrare nord. C. Soclu intrare sud.

Fig. 10. — REZOLVAREA TAMBURULUI DE LA BAZA TURLEI.

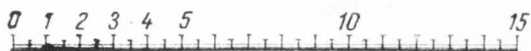
A. Planul bisericii Putna, fragment. B. Planul bisericii Sf. Onufrie.



A



B



arhitecturii interioare. Astfel, tamburul azi în formă eliptică (fig. 10A), nu poate să fie o expresie a formei originare, ci mai degrabă o consecință a unei transformări, fie a întregului sistem de arce, mergînd pînă la înlocuirea acelor de piatră, terminate pe console, fie doar a eliminării unui al doilea rînd de arce, pe direcția est-vest, prin intermediul cărora se ajungea la un tambur obișnuit circular⁴⁹ (fig. 10B). Amploarea acestei refaceri și întinderea ei spre o zonă sau alta a infrastructurii turlei nu s-a stabilit încă⁵⁰, dar un lucru este cert, și anume, că arcele de deasupra coloanelor sînt executate cu o cărămidă mare, în contrast cu cărămida subțire a semicalotelor de la abside; ea este asemănătoare ca dimensiuni cu cea întrebuințată la arcele registrului superior al fațadei, ceea ce ar îndreptăți ipoteza unei prelungiri a restructurării turlei în interior, pînă la arcadele coloanelor⁵¹. O observație asupra secțiunii ancadramentului ușii de intrare, în pridvor, care în locul falțului pentru prinderea tocului respectiv avea o întoarcere teșită spre interior, ne sugerează posibilitatea unui pridvor deschis⁵², cel puțin în prima concepție a constructorilor (fig. 12C). Este de remarcat, în sprijinul aceleiași supoziții, lipsa, de asemenea, a falțurilor pentru prinderea ferestrelor la golurile mari ale fațadei de vest.

Toate aceste observații și altele de mai mică însemnătate, care nu au putut fi consemnate aici, urmau într-un fel sau altul să fie oglindite în restaurarea bisericii secolului al XVII-lea⁵³.

Cercetînd, un restaurator se apropie de monumentul respectiv reușind să-i cunoască, în afara caracteristicilor arhitecturale, anumite sensuri în plus, valoarea sau semnificația lui culturală, națională etc. Astfel, apreciem că biserica Putnei, așa cum se înfățișează nouă astăzi, cu elemente vizibile pentru toți, sau cu altele ascunse în fundații și ziduri, nu trebuia să fie restaurată ca o simplă biserică de veac XVII, ținînd seama doar de transformările ei ulterioare.

Ea a fost clădită pentru a forma suprastructura unor morminte sacre pentru acest neam, morminte rămase și cuprinse între fundațiile vechii biserici. Biserica azi în picioare folosește bună parte din pietrele celei dinainte. Excluzînd, bineînțeles, orice pasișă, am fi putut, prin metodele uzuale unei restaurări științifice, să dăm prioritate epocii socotite ca cea mai valoroasă și semnificativă, chiar dacă această epocă este reprezentată prin vestigii foarte sărace (cu atît mai mult se impunea ca nici unul să nu fie omis). Punerea în valoare

⁴⁹ O altă ipoteză ar putea fi și cea a unui tambur inițial, deplasat față de axul absidelor laterale, dar nu spre vest, ca la biserica Sf. Onufrie, ci spre est.

⁵⁰ Cercetările noastre pe paramentul interior s-au oprit la nivelul semicalotelor absidelor și nu au putut beneficia de schela montată, în vederea tencuirii generale, după predarea restaurării altui arhitect.

⁵¹ Dimensiunile disproporționate de mari ale coloanelor ar putea să împingă ipoteza spre o supradimensionare a lor, după căderea turlei. O comparație cu coloanele similare ale bisericilor de epocă ne îndreptățește această supoziție (ex. Galata, Dragomirna, Sf. Onufrie).

⁵² Dimensiunea cărămizilor întrebuințate în umplerea golurilor ferestrelor de vest, legată de această ipoteză, ar putea să ne conducă la ipoteza că lucrarea reprezintă nu închiderea ferestrelor pentru a le face mai mici, ci desființarea pridvorului deschis și, odată cu ea, micșorarea golurilor pentru a deveni ferestre.

⁵³ Proiectul nostru de restaurare a fost parțial realizat în ce privește acoperișul (formă prelucrată după o acuarelă datînd din secolul al XIX-lea) și executarea pardoselilor noi cu marcarea fundațiilor vechi. În schimb, celelalte prevederi nu s-au realizat, de exemplu: diferențierea pe parametru de piatră de talie a pietrelor vechi profilate, soluția de reconstituire a spațiului din pridvor, iar în pavajul montat pe o cotă superioară, arbitrară, nu s-a executat marcarea contraforturilor secolului al XV-lea, lipsind monu-

mentul de un interes în plus. De asemenea nu s-a schimbat copertina contraforturilor, montată de Romstorfer cu o pantă în trepte, străină și ea unui monument de secol XVII (fig. 1 C).

Este cazul să amintim că începînd din 1971, deci în ultimul an al activității noastre la Putna, organizarea întregii cercetări a fost încredințată Institutului de arheologie. Astfel, cercetarea arheologică la biserică n-a mai putut cuprinde zonele de interes pentru confirmarea ipotezei noastre în legătură cu păstrarea unor porțiuni de contraforturi de secol XV, în afara bisericii noi. În cazul unui rezultat pozitiv acesta s-ar fi putut la rîndul său marca în noul pavaj. Pentru a se ajunge la o prezentare unitară și consecventă a planului vechi atît în interior cît și în exterior.

Aceste deziderate ale proiectului de restaurare neîndeplinite astăzi, le va îndeplini altă generație de restauratori dacă le va socoti întemeiate.

Menționăm că elementele comentate și transpuse de noi în reprezentările grafice (în afara releveelor de la talpa fundațiilor și a celor care se referă la construcție) au apărut în secțiunile arheologice executate de arheologul N. Pușcașu în perioada 1969–1971.

Toate schițele, fotografiile, perspectivele prezentate în acest studiu, au fost alcătuite și prezentate de noi în ședințele de avizare lărgite ale Direcției monumentelor istorice în perioada 1969–1971.

a acestora se putea face tot în cadrul restaurării bisericii actuale, printr-o prezentare oarecum muzeistică, intrinsec legată de ea și de principiile de restaurare ce s-ar fi adoptat.

După cum la marcarea fundațiilor vechi, în pardoseala restaurată a secolului al XVII-lea, restauratorii au făcut implicit o concesie principiilor de restaurare care impuneau revenirea la aspectul ei inițial de secol XVII, această concesie făcută bisericii de veac XV

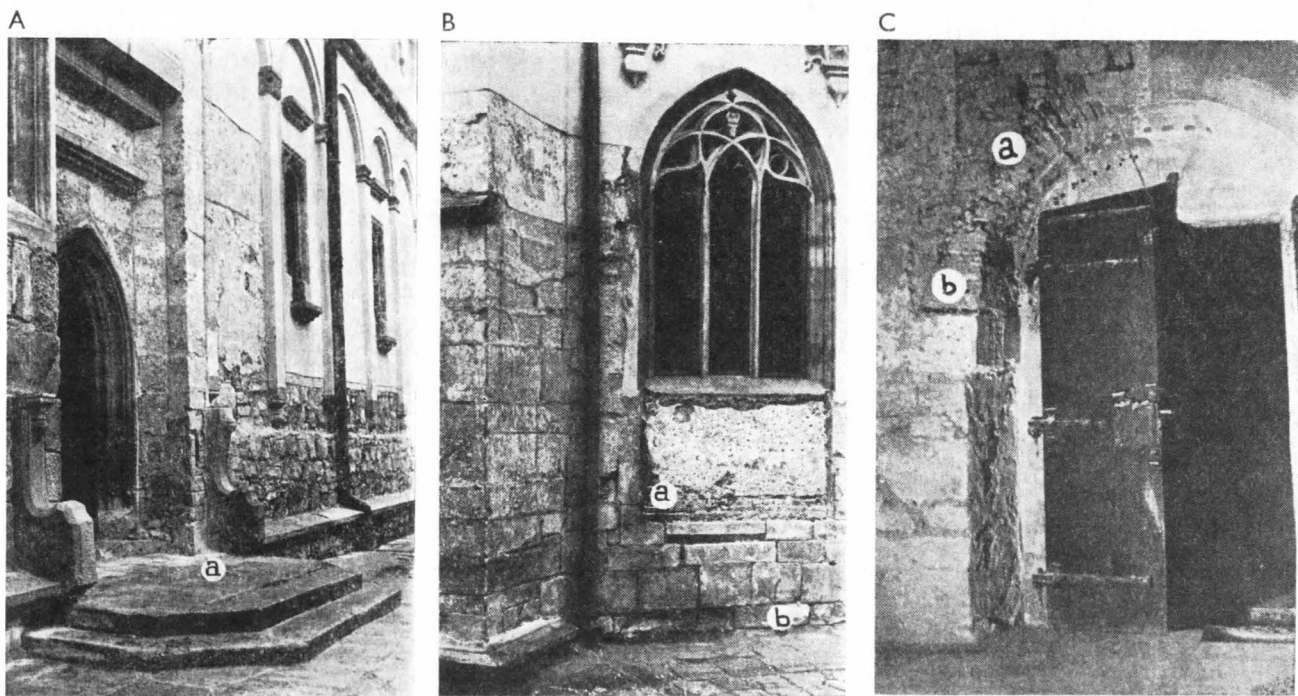
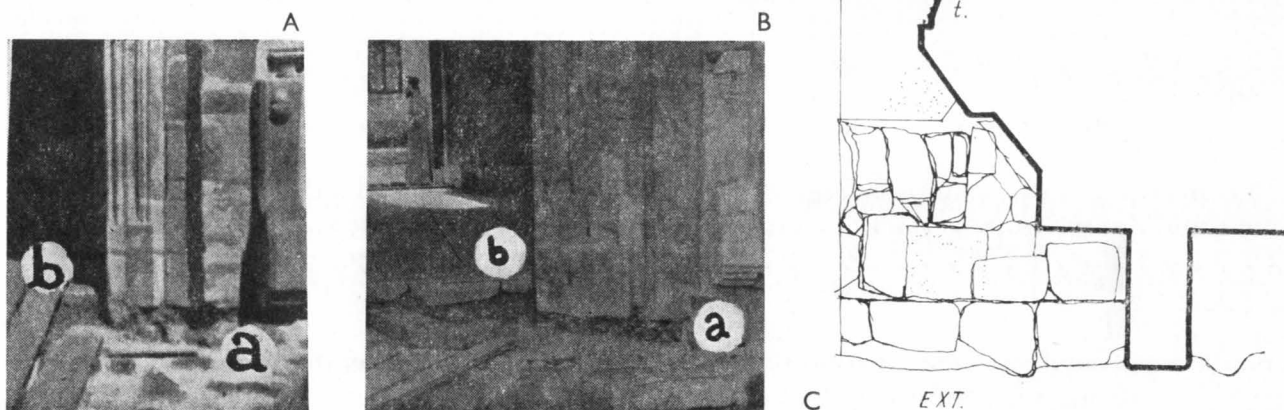


Fig. 11. — CÎTEVA TRANSFORMĂRI SURVENITE ÎN PLASTICA BISERICII DE SEC. XVII.

A. Intrare sud: a, trepte Romstorfer. B. Fațadă vest; a, micșorarea golurilor pridvorului probabil deschis la origine, pentru montarea ferestrelor; b, cioplirea profilului de soclu C: a, ușa pronaosului spre pridvor; b, cioplirea arcului original.

Fig. 12. — A. Intrare sud: a, cioplirea ancadramentului pentru introducerea treptelor ulterioare (Romstorfer); b, montarea pardoselii cca 20 cm mai sus decît urmele cercetate. B. Intrare nord: a, vechiul lăcaș al treptei de intrare (probabil la nivelul pardoselii interioare, cu atît mai mult dacă ar fi fost un pridvor deschis); b, pardoseala montată pe nivel greșit. C. Secțiune orizontală prin montantul ancadramentului de intrare: t, înlocuirea profilului cu teșitură, spre interior (ulterior s-a cioplit un mic falț pentru montarea tocului ușii) (relevu, situație găsită).



trebuia, în virtutea aceleiași idei, consecvent urmărită și mai departe la anumite porțiuni de parament, purtătoare, pentru noi, a ultimelor pietre profilate, identificate ca făcând parte din vechea biserică a lui Ștefan cel Mare.

Astfel, nuanțînd executarea rostuielii, trebuiau puse în valoare în detrimentul unui simplu finisaj tipic secolului al XVII-lea, toate aceste pietre. Biserica nou restaurată ar fi exprimat adevărata istorie a acestui monument: o biserică ridicată pe locul și din materialul unei biserici anterioare. Această expresie ar fi contribuit a-i pune în lumină o personalitate care i-ar fi conferit față de toate celelalte biserici din secolul al XVII-lea, locul aparte ce-l ocupă în istoria arhitecturii românești.

În schimb, cu excepția păstrării turlei și altor cîteva valoroase detalii ale secolului al XVIII-lea, cercetarea trebuia epuizată pentru fiecare detaliu în parte aparținînd de secolul al XVII-lea care, restaurat, ar fi contribuit la accentuarea și precizarea vechimii ei, la împingerea expresiei arhitecturale în trecutul cel mai îndepărtat posibil, apropiînd-o astfel, în timp, de mormîntul pe care-l adăpostește.

În cazul bisericii de la Putna, cu marea ei semnificație pentru noi, trebuia să se facă totul, ca din această biserică, urîțită și inexpresivă, printr-o justă și nuanțată metodă de restaurare să se realizeze o arhitectură care să nu ne mai dezamăgească și care, dacă nu va putea niciodată să « cînte » — după cum spune Paul Valéry, vorbind de arhitectură — pe măsura celorlalte biserici ale Moldovei de sus, cel puțin să ne « vorbească ».

REPÈRES D'ARCHITECTURE POUR DÉTERMINER LES TRANSFORMATIONS DE L'ÉGLISE DE PUTNA. RECHERCHE EN VUE DE LA RESTAURATION

Résumé

L'église du monastère de Putna, qui abrite aujourd'hui les tombes du voïvode Étienne le Grand et de sa famille, fut reconstruite au XVII^e siècle. Le principal but de notre recherche a été de déterminer avec précision ce qui en restait des fondations et même des murs de l'ancienne église, afin d'en pouvoir tirer partie pour la restauration que l'on avait en vue.

Les recherches archéologiques ont mis au jour, à l'intérieur, les fondations de cette église, ayant une moindre largeur, avec l'abside de l'autel tangente à l'abside nouvelle et le pronaos plus court; l'axe longitudinal se trouvait plus au sud et présentait une inclinaison légèrement différente. L'exonarthex suscita des controverses; se basant sur la texture de la maçonnerie des fondations, constatée à l'intérieur et à l'extérieur, dans le point de convergence avec le pronaos, ainsi que sur le fait que la stratigraphie de l'exonarthex différait en quelque sorte de celle du reste de l'église et ne présentait pas les traces du grand incendie de 1484 décelées à l'extérieur, on a émis l'hypothèse d'un exonarthex initial du XV^e siècle en attribuant à la même étape de construction les empreintes du dallage qui constituent la superstructure de la texture observée.

Notre présent article est une réponse à cette hypothèse. Les premières observations ont été faites en partant d'un plan-hypothèse (fig. 2A) établi par analogie avec le plan de l'église de Neamț (que l'on savait avoir été bâtie d'après le type de plan de Putna). Dès le début, nous sommes arrivés à la conclusion qu'il y a eu des adossements des fondations et, partant, à la constatation que la texture extérieure ne représentait point un argument probatoire pour l'hypothèse de l'exonarthex initial, et que les fondations de l'exonarthex s'alignent aux murs de l'actuel pronaos et sont équidistantes à l'axe de cette église. L'analogie avec le plan de l'église de Neamț fut utile pour nous rendre compte de l'endroit où les fondations de l'ancien exonarthex auraient dû normalement apparaître et pour tracer la limite exté-

rieure du plan de l'église du XV^e siècle, y compris l'emplacement des contreforts (celui de l'axe du pronaos, vers le sud, apparaissant tout de suite (fig. 3A), constitua la première confirmation de l'adossement des fondations et de la relation entre l'ancienne tombe et la nouvelle fondation (fig. 3B)).

L'hypothèse d'une église du XV^e siècle, sans exonarthex, a été définitivement confirmée par les recherches que nous avons exécutées à la base des fondations, où nous avons trouvé deux systèmes de fondation différents, correspondant aux deux époques de construction et permettant ainsi de déterminer la provenance et implicitement la datation de chaque fondation. Sur le contour de l'ancienne église, la fondation consiste en un conglomérat de gravier où a été moulée une grille de tirants horizontaux, tandis que pour la fondation du XVII^e siècle on s'est servi de pilots profondément enfoncés dans le gravier, au-dessus desquels on a posé de grandes dalles (fig. 4). Sur presque tout le contour de l'ancienne église, nous trouvons les deux systèmes de fondation, tandis qu'à l'exonarthex on n'en trouve que des pilots, d'où il s'ensuit qu'il a été construit en une seule étape, au XVII^e siècle, lorsque, en même temps que la texture intérieure on a exécuté aussi le dallage. Nous avons présenté tout le processus de transition des fondations anciennes à la nouvelle église dans une perspective schématique (fig. 5 et 6) avec tous les autres éléments apparus. Nos recherches ont abouti à l'élaboration d'un plan pour la restauration du dallage de l'exonarthex qui envisageait un retour justifié à l'aspect initial, les dalles funéraires formant un gradin sous les fenêtres (fig. 7B).

Nous mentionnons également quelques observations concernant des détails d'architecture qui auraient pu être restaurés dans leur forme initiale, contribuant ainsi à donner son expression originale à l'église du XVII^e siècle et de la rendre plus proche de l'époque des fondateurs de ce complexe monastique.

BATISTA DE NUNTĂ – STUDIU ASUPRA ORNAMENTULUI BRODAT

de MARCELA FOCȘA și GHEORGHE NISTOROAIA

Printre țesăturile ocazionale folosite în desfășurarea ceremonialului nunții – ștergare, șervete, fețe de pernă etc. – cu excluderea celor care intră în zestrea miresei, șervetul și batista de nuntă se remarcă nu numai prin funcția pe care o îndeplinesc, dar și prin valoarea lor decorativă. Din punct de vedere tipologic se deosebesc două categorii de piese, diferențiate nu atât după formă cât mai ales după modul de confecționare, structura compozițională și sistemul ornamental; în timp ce șervetul este țesut ca o piesă singulară, fiind ales în război, batista este confecționată din pînză și ornamentată cu broderii.

În cele ce urmează ne vom ocupa de această din urmă categorie, așa cum ea apare în colecțiile Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România.

În cuprinsul țesăturilor de casă, batista de nuntă se înfățișează ca o categorie cu o dublă funcționalitate. Folosită la nuntă în cadrul ritualului tradițional, ea se integrează de asemenea ansamblului de țesături destinate decorării interiorului. Prin originalitatea broderiilor care le împodobesc, batistele de nuntă reprezintă un capitol interesant și deosebit de valoros, deși mai restrîns, al artei broderiei la români.

Denumite « năfrâmi de nuntă » (Suceava), « batiste de ginere » sau « șervete de schimb » (Vrancea), aceste țesături sînt confecționate în mod special pentru ceremonia nunții, fiind destinate mirilor și vorniceilor. Semn distinctiv al chemătorilor la nuntă, năframele erau și mai sînt purtate, prinse fie de un băț sau de un toporaș susținut pe umărul purtătorului, fie, mai recent, de umărul cămășii vorniceilor, așa încît să poată atîrna pe piept. Mirii le poartă în cingătoare. În timpul cununiei, la schimbatul inelelor, mirele și mireasa țin fiecare de cîte un capăt al batistei – semn al unirii lor¹. Acest caracter de simbol al unirii prin căsătorie se păstrează pînă la moartea soților, cînd, în unele părți, batista de nuntă era tăiată în două; fiecare jumătate fiind depusă în sicriul respectiv pentru ca soții să se poată recunoaște în lumea cealaltă². Oricum, batista de schimb este păstrată cu grijă pînă la moarte, fiind inclusă în ceremonialul înmormîntării³.

Caracterul de piesă ceremonială este subliniat deosebit de sugestiv în orațiile rostite cu prilejul nunților de către vorniceii. De pildă, din părțile Sucevei: « Vrem un cărturar înțelept / Să ne dea răspunsul drept, / Să nu ne ție de poveste / Că răspunsul nostru este: / Cîte-o cofiță de vin / Și carul cu zestre plin, / Cîte-o năframă de in / Să fie voia deplin, / Să ne ștergem la mustețe / Și să le legăm la bețe ». Sau: « Mireasa-i fată de

¹ Este probabil ca folosirea batistei sau a șervetului ca simbol al unirii dintre soți să fi precedat folosirea verighetelor. Astfel, la Clopotiva, cu prilejul logodnei, între miri se schimbă batiste ca simbol și pecetluire a încredințării. Nu se obișnuiește ca tinerii să schimbe verighete. Vezi *Clopotiva, un sat din Hațeg*, vol. II, București, /f.a./, p. 415.

² F.B. Florescu și M. Focșa, *Observații cu privire la arhitectura și interiorul din comuna Vrîncioaia (Văsui) Vrancea*, în *Studii și cercetări de etnografie și artă populară*, București, 1965.

³ H.H. Stahl, *Nereju, Un village d'une région archaïque*, vol. II, cap. VII, *Cérémonies et coutumes*, București, /f.a./, p. 264–314.

crai / Te așteaptă-n poartă la rai, / Druștele ți-s despletite, / Năfrămile ți-s tivite / Și năframa de mireasă / E pusă la cruce-n casă / Și năframa ta de mire / Legată la năsalie » ⁴, iar în Muntenia, zona Muscel: «Că răspunsul nostru este: / Șase pahare de vin, / Șase basmale de in / Cusute cu fluturi și arniciu / De care sînt pe aici, / Fie și cu strămătură /

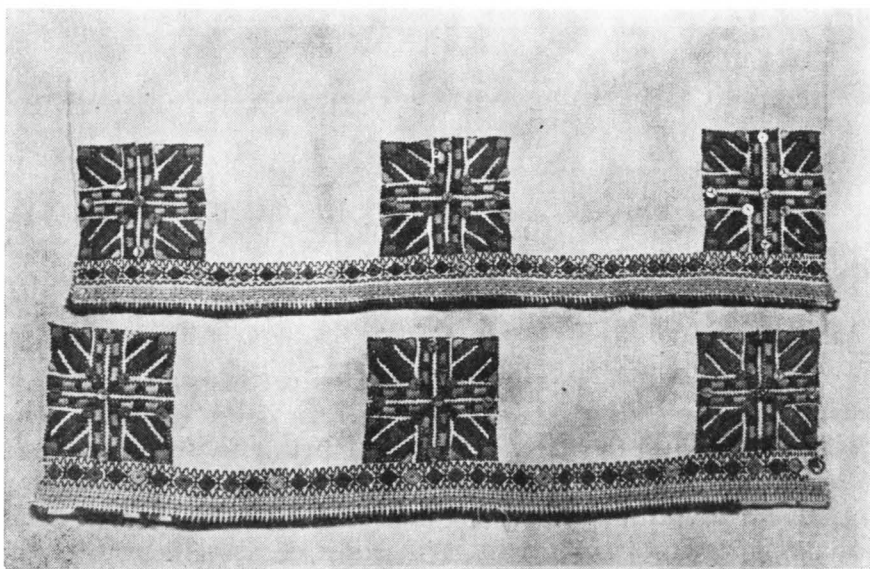


Fig. 1. — Fragment de năframă. Județul Suceava.

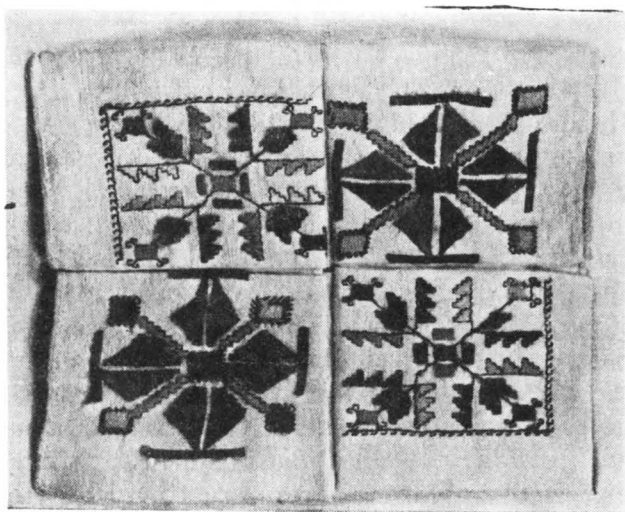


Fig. 2. — Batistă de ginere. Ulma-Rădăuți, județul Suceava.

Dar numai cu voie bună, / Să fie și de mătase / Numai să fie d-aci din casă / De la cinstita mireasă » ⁵.

În cadrul ceremonialului nunții batista mai are și alte întrebuințări, fiind așezată peste colaci sau prinsă în vârful bradului de nuntă.

Trebuie menționat că batistele sînt obiecte care se dau și se primesc în dar. Mireasa o oferă mirelui, iar druștele vorniceilor. Și alți participanți cu rol activ în desfășurarea ceremonialului nunții primesc astfel de daruri, purtătorului bradului de nuntă revenindu-i batista din vârful bradului. După nuntă, batistele se păstrează ca amintiri în lăzile de zestre sau se prind pe pereți pentru decorarea interiorului.

Ca piesă ocazională, prin unele părți ale nordului Moldovei, năframa era folosită și la diverse vrăji și ursite ⁶, iar în Muntenia (Muscel), de Sf. Gheorghe, fetele și femeile

⁴ Folclor din Moldova, vol. II, București, 1969, p. 777—778.

⁵ Pr. I. Răuțescu, Dragoslavele, Cimpulung, 1936, p.

250.

⁶ Dimitrie Dan, Mănăstirea și comuna Putna, București, 1905.

tinere mergeau în țarină și adunau roua de pe grîne și o storceau într-un ulcior printr-o batistă sau printr-un ștergar, fiind « bună de dragoste »⁷.

Batista face parte și din costumul călușarilor.

Se poate presupune că obiceiul de a folosi batiste brodate în cadrul ceremonialului nunții era în trecut mult mai răspîndit, fiind practicat și de boierime. Oricum batistele de mîna erau nelipsite din foile de zestre. Astfel Nicolae Iorga menționează o foaie de zestre, din anul 1587, a unei domnițe moldovene, care, pe lângă numeroase alte obiecte, cuprindea și năframe⁸; precum și o foaie de zestre din 1765 în care sînt pomenite și « năfrămi de măn/ă/, 6 năfrămi de obraze »⁹. Italianul Del Chiaro relatează că a văzut în casele boierești și la curtea domnească « fete care brodau năframe cu flori de mătase și fire de aur care se ofereau în ocazii solemne »¹⁰. În *Descriptio Moldaviae*, Dimitrie Cantemir consacră un întreg capitol ceremonialului nunții, evidențiind și rolul batistei.

În cadrul broderiei românești, batista de nuntă aduce o contribuție originală. Susținută de o motivistică bogată și interesantă, îndeosebi prin inepuizabila fantezie cu care sînt construite variantele, această broderie se remarcă prin perfecțiunea execuției tehnice (cu atît mai mult cu cît broderia are două fețe), prin decorativism și varietate stilistică.

Batista de nuntă brodată pare să fie un element de cultură materială și de artă, caracteristic pentru teritoriile care corespund vechilor principate, în special pentru Moldova, spre deosebire de Transilvania și Banat, unde, cu unele excepții, în cadrul ceremonialului nunții îi corespunde șervetul țesut și ales. Batista brodată s-a dezvoltat cu predilecție în acele arii în care, datorită condițiilor istorice de dezvoltare, legăturile cu cultura și viața orientală au fost mai active. Folosită în trecut și de păturile conducătoare, ea s-a dezvoltat în viața și cultura satelor, în acord cu tradițiile și formele de expresie artistică populare.

Colecția de năframe a Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România este compusă din aproximativ 150 piese care provin, în genere, din părțile muntoase ale Olteniei, Munteniei și Moldovei — 7 piese din Oltenia (Gorj, Vîlcea), 7 piese din Muntenia (Argeș, Muscel), 16 piese din Moldova (Vrancea, Bacău, Neamț) și cca. 120 din județul Suceava. O singură piesă provine din Transilvania, zona Sibiu. Localitățile de proveniență ale pieselor din colecție sînt în mare parte cunoscute; cele mai numeroase fiind situate în nordul Moldovei¹¹.

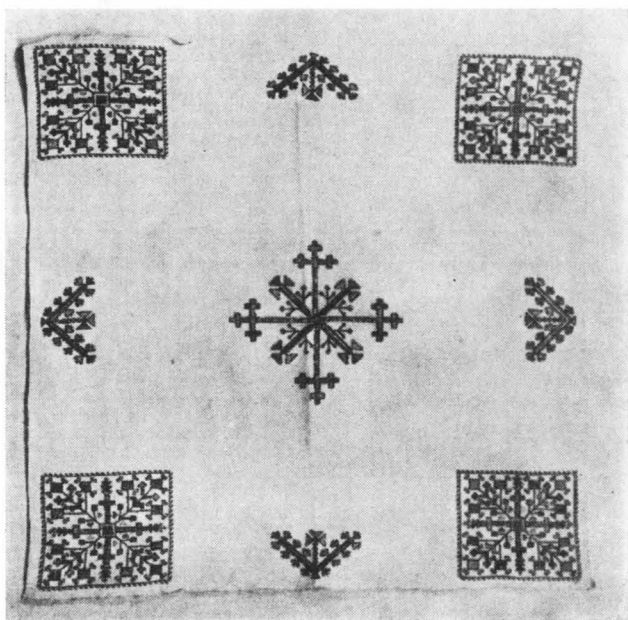


Fig. 3. — Cîrpă în « cornuri ». Județul Suceava.

⁷ C. Rădulescu Codin și D. Mihalache, *Sărbătorile poporului cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele. Culegere de prin părțile Muscelului, București, 1909, p. 63.*

⁸ N. Iorga, *Foaia de zestre a unei domnițe moldovene din 1587 și exilul venețian al familiei sale, București, 1926, p. 5.*

⁹ T. Pamfile, *Industria casnică la români, București, 1910, p. 344—345.*

¹⁰ Șt. Olteanu și C. Șerban, *Meșteșugurile din Țara Românească și Moldova în Evul Mediu, București, 1969, p. 257—258.*

¹¹ Astfel județul Suceava este reprezentat prin comunele Bilca, Frătăuți, Fundul Moldovei, Pojorita, Straja, Ulma, Vama și satele Botuș, Ciocănești, Costișa, Neagra Sarului, Voitineli; județul Neamț, prin comunele Bicăz, Birgăuani, Pipirig și satele Siliștea, Văratec; județul Bacău prin comuna Dărmănești; județul Vrancea prin comunele Cimpuri, Soveja și satul Spulber; județul Argeș prin comunele Poiana Sacului, Pietroșani și satele Golești și Văleni; județul Prahova prin comuna Pucheni; județul Gorj prin Tg. Jiu; județul Sibiu prin Săliște.

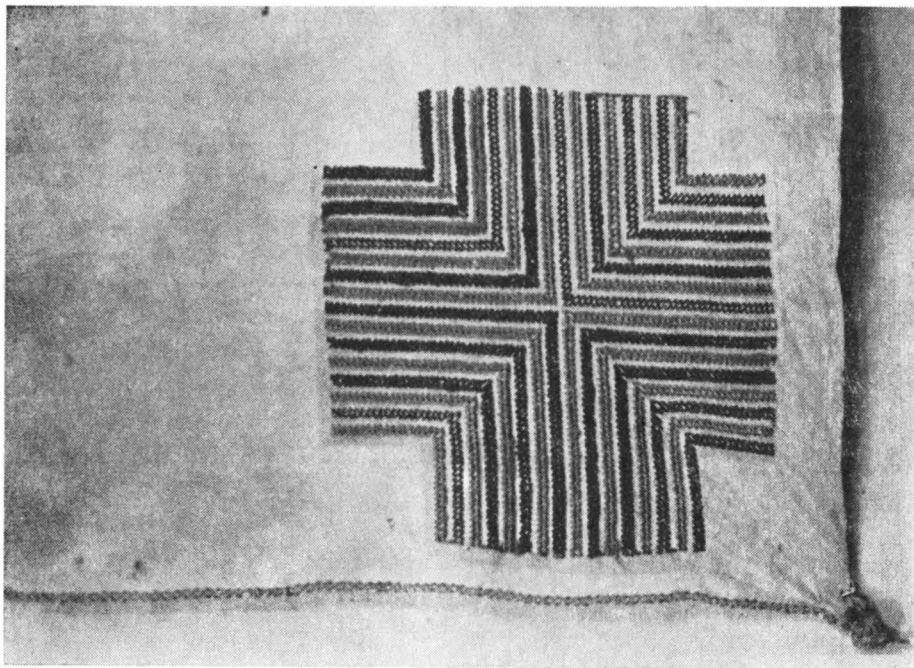


Fig. 4. — Detaliu dintr-o batistă cu motiv lucrat în liniuțe. Județul Gorj.

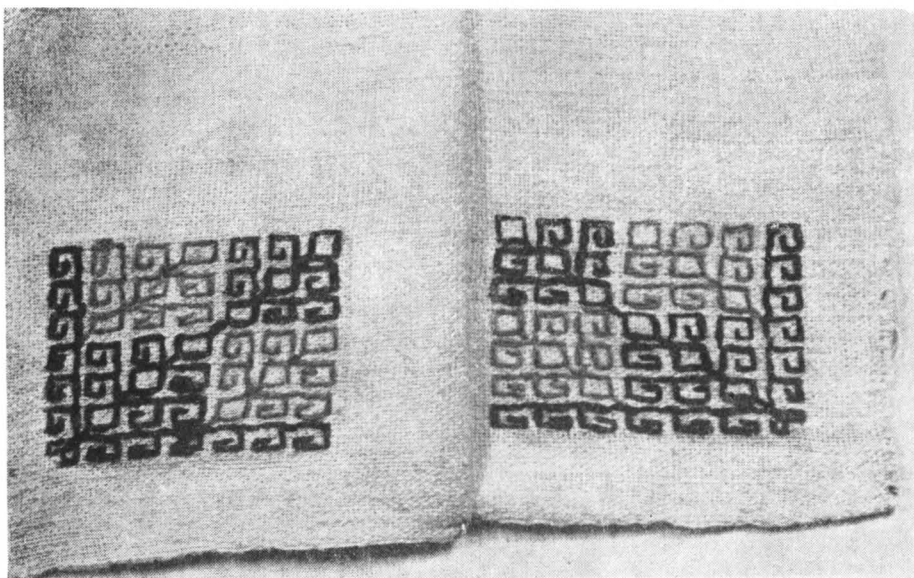


Fig. 5. — Detaliu dintr-o batistă « giuvrea ». Cca. 1810, Muscel.

Vom examina, pe rînd, materialul din care sînt confecționate, forma și dimensiunile lor, structura ornamentală și genul broderiei, broderia fiind privită ca un fenomen complex care integrează deopotrivă materialul, tehnica, motivistica și stilul într-o expresie caracteristică.

Materialul. Batistele sînt în marea lor majoritate confecționate din pînză de bumbac sau din pînză de in, cu urzeală de bumbac. Pînza este întotdeauna țesută în două ițe și variază după grosimea firelor și desimea țesăturii. Cele mai numeroase piese sînt confecționate dintr-o pînză mai plină, asemănătoare cu cea folosită pentru cămăși.

Forma. Năframele se croiesc, în general, din toată lățimea pînzei. Ele se tivesc, de obicei, doar pe două laturi, cel mai adesea cu un drug brodat. Ele sînt, în marea majoritate a cazurilor, pătrate, avînd uneori ușoare diferențieri între laturi. Dimensiunile laturilor se încadrează între 33—63 cm, valori care să depășească aceste limite fiind foarte rare. Năframele de formă dreptunghiulară — în jur de 15 piese în colecție — nu prezintă nici ele diferențieri prea mari între lungime și lățime — cca. 6—12 cm — și se încadrează ca mărime valorilor grupei precedente.

Fig. 6. — Detaliu dintr-o năframă cu motiv lucrat la un fir. Frătăuți, județul Suceava.

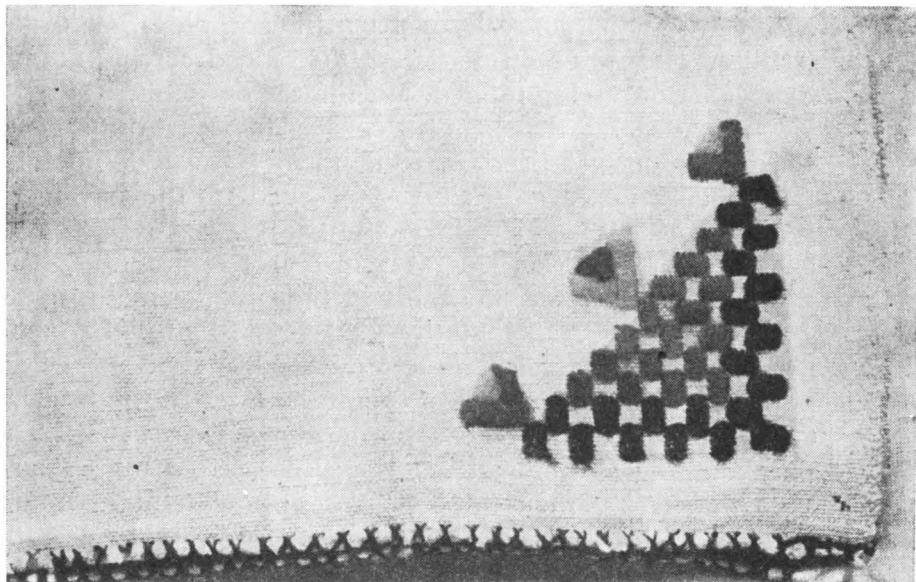
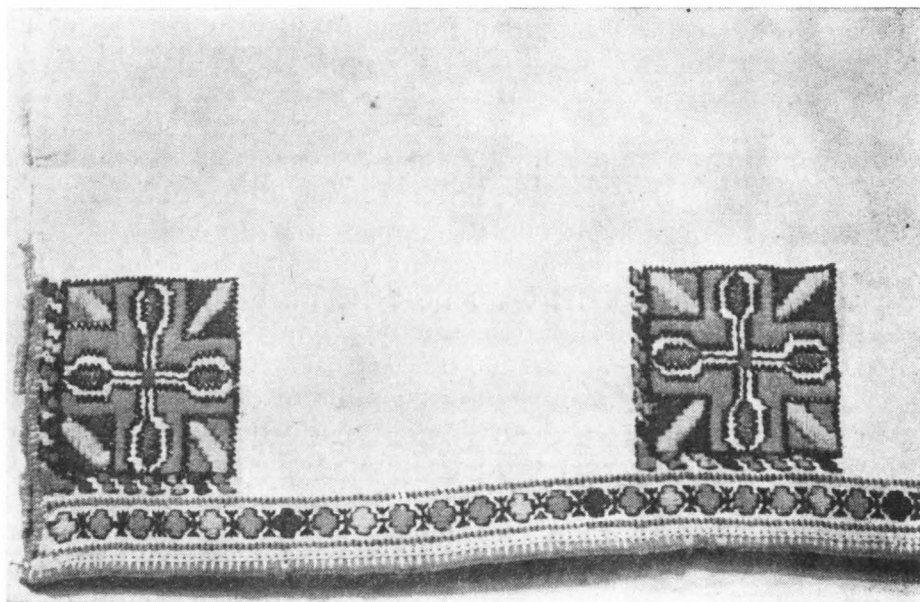


Fig. 7. — Detaliu dintr-o năframă cu broderie în liniuțe și la un fir. Costișa, județul Suceava.



Broderia. Decorul brodat al batistelor apare tipic prin motive și compoziție. Diferențele de formă — pătrată, dreptunghiulară — se leagă de o anumită tendință de structurare tipică a decorului, deși corelația formă-structură ornamentală nu are o constanță absolută.

În general deci, în cazul pieselor dreptunghiulare, motivele ornamentale sînt dispuse pe laturile înguste, pe cînd la cele pătrate, compoziția este oarecum centrată și apare în trei variante:

- a) motivele sînt dispuse în colțuri
- b) motivele sînt dispuse în colțuri și pe centru
- c) motivele sînt dispuse în colțuri, pe centru și pe laturi, la distanțe egale de motivele din colțuri.

Este caracteristic faptul că motivele principale sînt, cu puține excepții, singulare și se înscriu cel mai frecvent într-o formă pătrată și sporadic doar în triunghiuri, romburi, octogoane și altele. Ca motive secundare apar șirul și ghirlanda cu funcții de încadrare sau completare a decorului principal.

Motivele au, în general, o structură complexă, datorată atât construcției propriu-zise cât și interpretării lor cromatice. Ele se încadrează în anumite serii tipice; modalitatea de construire a variantelor fiind de un interes deosebit.

După materialul de execuție se pot deosebi două grupe principale de broderii: broderii din borangic și broderii din lînică. Bumbacul, mai recent, apare de importanță secundară, fiind mai frecvent în Suceava. Broderia din borangic cât și cea din bumbac este completată uneori cu fir, beteală și fluturi.

Din punct de vedere geografic, în colecția muzeului, broderia din borangic se întâlnește în Oltenia, Muntenia și Moldova pînă în Neamț, precum și în Sibiu. Broderia din lînică apare, după colecție, în județele Bacău, Neamț, dar mai cu seamă în Suceava.

Broderia din borangic este, fără îndoială, mai veche; cele mai vechi piese din colecție — începutul secolului al XIX-lea — sînt lucrate cu borangic.

Cu foarte puține excepții, broderia batistelor se întemeiază din punct de vedere tehnic pe *numărarea firelor și a împunsăturilor*, încadrîndu-se astfel în sistemul de broderie folosit de români și pentru împodobirea îmbrăcăminții confecționate din pînză. Broderia « pe scris », după un desen scris pe pînză în prealabil¹², se întâlnește în nordul Moldovei, fiind folosită numai pentru executarea unor motive vegetale. Indiferent dacă este realizată pe fire numărate sau după scris, broderia năframelor este în general o broderie cu două fețe¹³.

A. *Broderia pe fire numărate* este susținută de două puncte principale în liniuțe (Holbeinstich) sau tighel (după terminologia folosită de El. Avramescu și Fl. B. Florescu¹⁴) și la un fir, sub forma broderiei pline.

În liniuțe se execută contururile și desenul lăuntric al motivelor¹⁵, iar cu broderia la un fir umplerea conturului sau chiar construirea motivului însuși, fără un contur prealabil.

Proporția în care sînt îmbinate cele două puncte de broderie, unul din ele fiind dominant și determinant pentru configurația motivului, iar celălalt de completare și susținere a celui dintîi, stabilește oarecum stilul broderiei. În linii mari se poate spune că borangicul este legat în special de o broderie în liniuțe (Holbeinstich) ca factor dominant, pe cînd lînica de o broderie plină, întemeiată în primul rînd pe punctul la un fir. În Suceava, locul borangicului este preluat de bumbac.

Prin corelarea materialului cu punctul de broderie se ajunge la șase soluții posibile, care își corespund trei cîte trei, în funcție de material — borangic, lînică — dar care se găsesc în relație inversă; broderia din borangic fiind prin excelență o broderie în liniuțe (Holbeinstich), iar cea din lînică o broderie plină, la un fir; aceste dominante impunîndu-se chiar în cazul în care ambele puncte sînt întrebuiņate concomitent.

a) *Broderia din borangic și fire subțiri din bumbac*. În această categorie se pot deosebi două grupe de broderii: una reprezentată prin batistele din Oltenia, Muntenia și Moldova, a doua printr-un anumit grup de năframe din Suceava.

În Oltenia, Muntenia și Moldova (Vrancea, în special), broderiile năframelor se leagă de broderiile cămășilor femeiești din aceleași zone, prin borangicul din care sînt executate și prin coloritul lor discret și rafinat, monocrom sau întemeiat pe un cuplu de tonuri de o savantă armonie — vișiniu și cafeniu, vișiniu și bleumarin sau negru. Ele par să fie de asemenea cele mai vechi; o batistă din Vrancea, după cum am mai spus, datează de la începutul secolului al XIX-lea, iar alta din 1860.

Aceste broderii sînt lucrate fie în întregime în liniuțe (Holbeinstich), fie într-o tehnică combinată în liniuțe și la un fir sau alte puncte prin care broderia capătă o mai mare consistență și unele accente expresive. Ele se disting printr-un anumit caracter prețios, prin

¹² La Ciocănești, județul Suceava, broderia după desen este denumită « sicește » sau « pe scrisoare ».

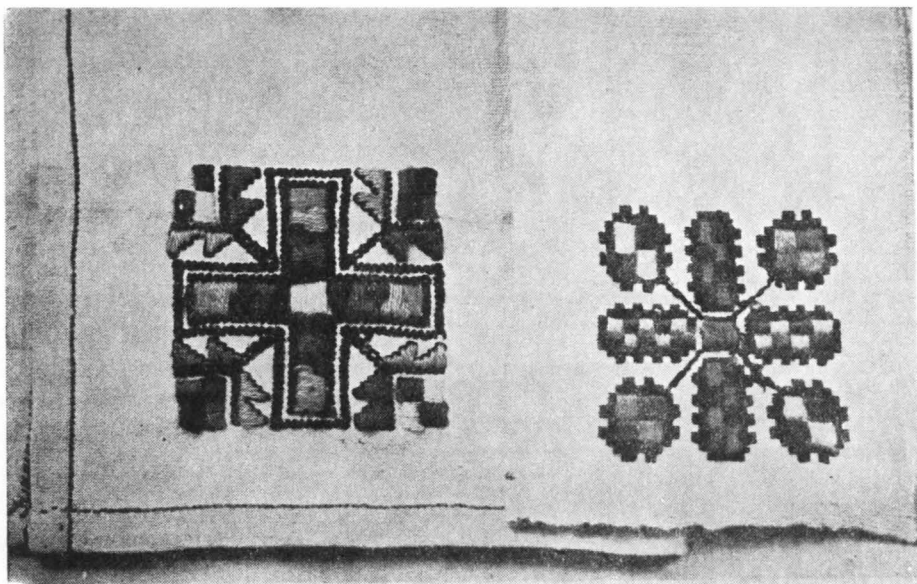
¹³ Fac excepție broderia artistică cu care sînt executate anumite motive vegetale și broderia căreia i s-au adăugat fluturi.

¹⁴ El. Avramescu, F.B. Florescu, *Broderiile la români*,

București, 1959, pl. 1.

¹⁵ Ca să iasă cu două fețe, broderia în liniuțe se lucrează în două reprize — prima dată firul este dus într-un sens, trecînd peste și pe sub firele de pînză numărate, după motiv, a doua oară în sens invers pentru a completa golurile rămase.

Fig. 8. — Două detalii de năframe cu motive cruciforme. Frătăuți, județul Suceava.



discreția, delicatețea și transparența desenului, mai ales în cazul broderiilor lucrate în întregime în liniuțe.

Unul din motivele cele mai caracteristice ale acestui grup de broderii este reprezentat printr-un motiv vegetal, derivat din buchețel, de origine orientală ¹⁶, dar care prin stilizarea geometrizantă dată este aproape cu desăvârșire transfigurat.

Înscris într-o formă pătrată, buchețul apare împărțit în patru sau nouă compartimente, fiecare din ele fiind ocupat de câte o floare singulară între frunze simetrice, lujerele fiind așezate în diagonală și orientate toate în aceeași direcție, într-un paralelism strict. De o mare finețe prin interpretarea liniară dată de tehnica folosită, motivul apare atât în forme simple cât și în forme mai complexe, după relațiile structurale dintre elementele care îl compun. Caracterul de buchețel este accentuat prin prezența pe două laturi a unor ramuri cu frunze foarte stilizate și ele, iar specificul motivului rezultă din suprapunerea structurării în diagonală peste structura de bază în pătrate.

În broderiile din borangic se întâlnesc și alte motive — cruciforme sau pătrate —, compartimentate, avînd câte o cruce sau o stea în fiecare compartiment.

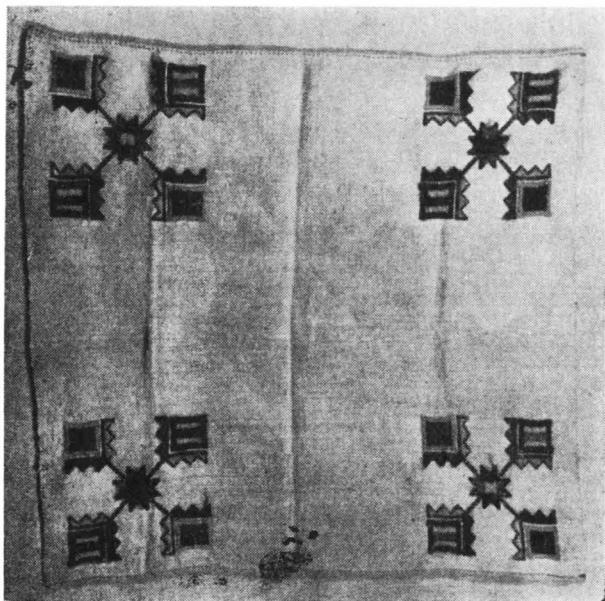


Fig. 9. — Năframă cu motive în X. Frătăuți, județul Suceava.

A doua grupă de broderii din această categorie apare mai curînd ca fiind de legătură sau de trecere. Ea aparține județului Suceava. Spre deosebire de grupa precedentă, raportul de importanță dintre cele două puncte de bază se schimbă, într-o oarecare măsură, în favoarea broderiei pline, suprafețele componente ale motivului, lucrate plin, fiind mai importante. Pentru această broderie se folosesc fire subțiri de bumbac, mătase și chiar fir metalic. Coloritul este, în general, deschis și vesel. Conturul executat întotdeauna în negru dă precizie desenului, iar tonurile de roșu, roz, galben, albastru, azuriu, portocaliu, dozate cu măsură, se armonizează cu finețea desenului.

¹⁶ Vezi *Broderies russes, tartares, arméniennes*, Paris, /f. a./, pl. 17, 18, 20.

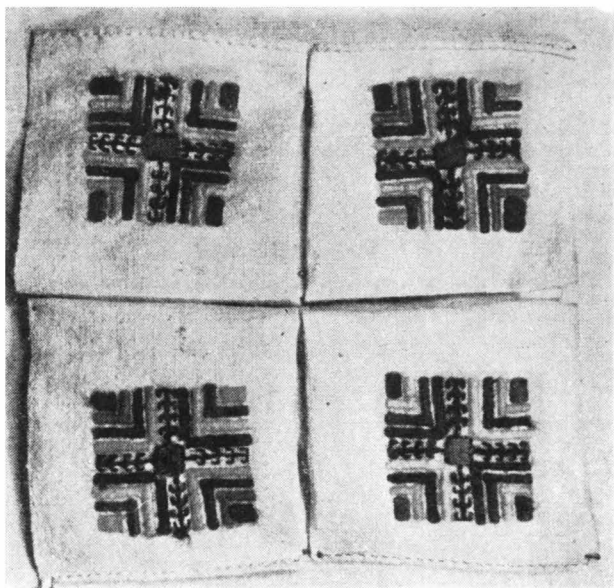


Fig. 10. — Năframă. Neagra-Sarului, județul Suceava.

Pe lângă motivul buchetului din grupa precedentă se întâlnesc o serie de motive dintre care unele figurează și în repertoriul broderiilor din lînică; motive cruciforme, motive centrate și construite radial, motive compuse din pătrate, din romburi etc.

În ceea ce privește broderiile din borangic, executate exclusiv sau dominant la un fir, în colecția muzeului figurează doar două piese din Muntenia (una din ele cu un motiv vegetal, iar cealaltă cu un motiv geometric), două din Oltenia și o batistă din Sibiu.

b. *Broderii din lînică.* Broderiile din lînică se întâlnesc în nordul Moldovei, în județele Bacău, Neamț și Suceava, majoritatea pieselor din colecție fiind achiziționate în județul Suceava.

Broderiile din lînică par să fi apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o dată cu prezența linii industriale pe piață care a fost folosită curent pînă în zilele noastre.

Suplețea firului și diversitatea ei coloristică au impus-o repede în broderie.

Spre deosebire de grupa precedentă, la broderiile din lînică raportul de importanță dintre cele două puncte de bază — în liniuțe și la un fir — este inversat, rolul principal revenind broderiei pline, la un fir, celălalt punct avînd un rol de susținere. În unele cazuri, broderia este executată doar în tehnica la un fir. Conturul motivului, cînd există, este executat în liniuțe (Holbeinstich), fie în linie dreaptă, fie în zigzag sau în pătrățele, de la caz la caz, după natura și felul în care este construit motivul, ceea ce are ca efect o anumită îmbogățire și nuanțare a efectelor plastice.

O caracteristică a broderiei din această grupă este faptul că la construcția motivului contribuie și direcționarea firelor în sensuri diferite, suprafețe unitare fiind structurate uneori în acest fel, fără intervenția unor diferențieri cromatice.

În raport cu broderiile din borangic, broderiile de lînă apar într-un relief mai puternic. De un colorit mai viu și mai frapant, ele au un caracter mai accentuat rustic și mai decorativ. Ceea ce este remarcabil la aceste broderii este variabilitatea și labilitatea motivelor, ușurința și fantezia cu care se realizează trecerile de la o categorie la alta de motive prin restructurarea

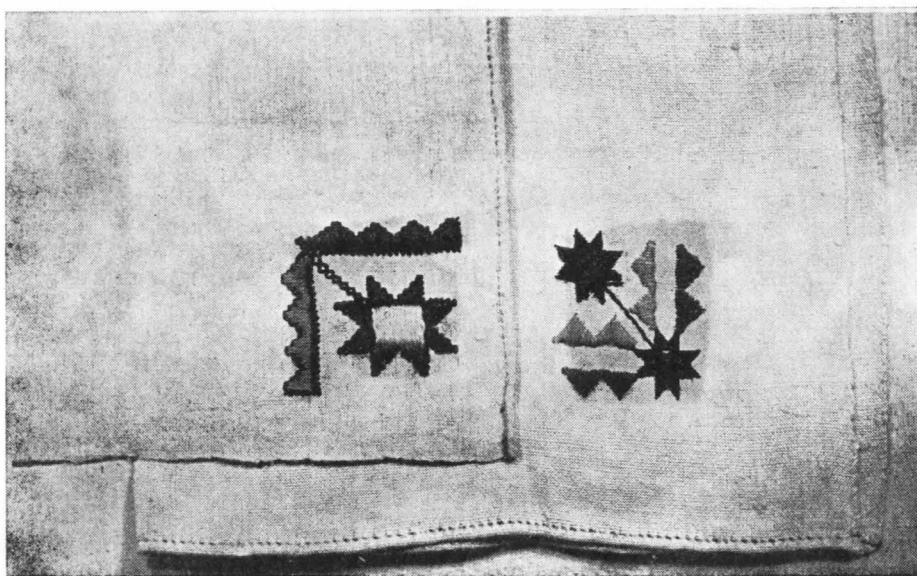


Fig. 11. — Două detalii de năframe cu motive vegetale. Bilca, județul Suceava.

elementelor componente, precum și îmbogățirea motivului inițial pînă la transfigurare.

Motivele ornamentale sînt dominant geometrice nu numai prin conținut ci și prin spiritul în care motivul vegetal este interpretat. În general, doar structura vegetală este păstrată, în timp ce elementele care îl compun, frunze, flori, sînt înlocuite cu figuri geometrice elementare.

Unul din motivele cele mai frecvente, sau mai bine zis, una din seriile de motive cele mai bogate în variante este seria motivelor cruciforme cu brațe egale, construite pe două axe de simetrie, perpendiculare una pe cealaltă¹⁷, la care se adaugă cu rol subordonat și axele diagonalelor. Variațiile apar în genere după modul în care este construit și îmbogățit spațiul dintre cele patru brațe ale structurii în cruce.

Dintre variante se remarcă prin originalitate și valoare decorativă un grup de motive mai vechi de pe năframele dreptunghiulare lucrate într-o broderie compactă; dintre cele mai noi, crucea cu patru raze în diagonală față de brațele ei perpendiculare; în unele cazuri razele se dezvoltă și sub forma unor lujere stilizate cu cîte o floare în vîrf, din contactul cu un alt motiv caracteristic, vegetal, compus după aceeași schemă dintr-un element central din care pornesc cele patru raze sau lujere în diagonală.

Motivul construit pe o dublă axă de simetrie apare sub diferite forme — cruci cu brațe multiplicat paralel, rozete, stele, pătrate alăturate etc. —, fiecare dintre acestea fiind concretizat într-o bogată serie de variante.

Un motiv mai puțin obișnuit este reprezentat printr-o suprafață triunghiulară, lucrată în tablă de șah, cu mici motive vegetale stilizate pe latura cea mai lungă.

Grupa motivelor vegetale este relativ omogenă; în afara motivului menționat, ea este reprezentată prin două motive tipice, amîndouă de origine orientală, motivul florii între două frunze simetrice și buchetul din 4—5 flori și frunze, grupate simetric în cadrul pătratu-lui pe care îl ocupă, în amîndouă cazurile lujerele fiind dispuse în diagonală față de laturile batistei.

Cromatică constituie un factor de diversificare a motivelor ornamentale. Bazată pe un colorit viguros, interpretarea cromatică se desfășoară într-o gamă destul de largă. În general, broderiile mai vechi se remarcă prin frumusețea tonurilor dominante de roșu-vișiniu și roșu-pătlăgea în combinație cu tonuri mai surde de verde-măsliniu, cenușiu, negru, cu verde palid și cărămiziu.

Cromatică broderiilor mai recente folosește un colorit mai bogat și mai exuberant; verde, roșu, roz, grena, vînat, negru, portocaliu, liliachiu, galben deschis etc. sînt valorate prin dispunerea lor pe suprafețe mici, ca într-o tehnică de cloisonné, în raporturi coloristice multiple și prin evitarea ritmurilor simple în distribuirea petelor de culoare.

B. *Broderia pe scris*. Executată atît din borangic cît și din lînică, broderia pe scris folosește exclusiv motive vegetale. Ceea ce o caracterizează este libertatea desenului și a execuției care nu mai e constrînsă de numărarea firelor. De cele mai multe ori, ea este, de asemenea, lucrată cu două fețe.

Broderia pe scris prezintă unele diferențieri stilistice, după cum se orientează spre o broderie artistică de un caracter mai cult sau spre forme de broderie mai rustice. Brode-

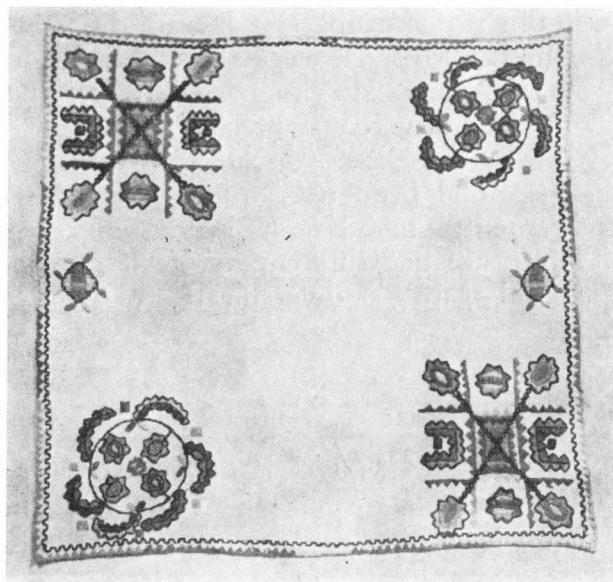


Fig. 12. — Năframă brodată « după scris ». Frătăuți, județul Suceava.

¹⁷ Asemenea motive se găsesc și în broderiile cămășilor femeiești din Rusia Centrală. Vezi *Broderies russes*,

tartares, arméniennes, pl. 17, 18, 20.

riile din prima grupă sînt lucrate din materiale prețioase — borangic, beteală, fir. Celelalte din lînică. Motivele vegetale sînt luate, în parte, din repertoriul de motive al broderiilor orientale, dar și al celor ooccidentale, fiind interpretate cu o anumită grație și cu un sentiment decorativ foarte precis.

În încheiere, se poate spune că broderiile batistelor de nuntă constituie un capitol interesant al broderiei țărănești românești. Prin tehnică și motivistică, ele se încadrează în contextul mai larg al broderiilor sud-estului european. Originalitatea lor polarizează valențe stilistice diferențiate, prin care broderia populară românească în ansamblul său este îmbogățită și diversificată.

LE MOUCHOIR DE NOCES—ÉTUDE SUR L'ORNEMENT BRODÉ

Résumé

Ainsi que son nom l'indique, le mouchoir de nocés fait partie du cérémonial de mariage. Ayant une certaine valeur artistique, le mouchoir de nocés présente dans les régions du nord-ouest (Transylvanie et Banat) des ornements tissés, tandis que dans les régions situées au sud et à l'est des Carpates (Olténie, Munténie et Moldavie) les ornements sont brodés.

Dans le présent article, les auteurs se réfèrent aux broderies des mouchoirs de nocés de la collection du Musée d'Art Populaire de la République Socialiste de Roumanie, analysant le matériel et la technique d'exécution, les motifs ornementaux, la composition décorative, ainsi que les divers genres de broderie. Les différences de style les plus saisissantes découlent de la technique et du matériel employés. Ainsi, on peut distinguer des broderies exécutées avec des fils très fins de soie grège (provenant d'Olténie, de Munténie et de Moldavie) et d'autres exécutées avec de la laine à broder (du nord de la Moldavie, de Suceava surtout). Les premières sont plus anciennes, certaines pièces datant du début du XIX^e siècle.

Selon leur technique, on peut distinguer un groupe plus important, pour l'exécution duquel les fils et les points sont comptés (cette technique est très répandue dans la broderie roumaine sur toile) et un autre, moins caractéristique, de broderies exécutées d'après un dessin préalable. La broderie à fils comptés est exécutée dans le point dit Holbein et en broderie pleine. Les deux points peuvent figurer ensemble, celui qui prévaut déterminant le style de la broderie, évidemment en corrélation avec le matériel. On peut affirmer, en grand, que la soie est liée surtout à la broderie Holbein, tandis que la laine à broder est liée à la broderie pleine.

Par la richesse et la variété des motifs, ainsi que par l'originalité de l'interprétation décorative, les mouchoirs de nocés constituent un chapitre intéressant de la broderie roumaine.

1884–1973

Vestea morții lui Louis Hauteœur mi-a sosit nu mult timp după ce promisem din parte-i ultima sa scriere, *L'artiste et son œuvre. Essai sur la création artistique*, pagini dense, gândite la un amurg de viață prea plină de călătorii printre opere și monumente de artă, adunînd tot rodul unor reflecții iscate de-a lungul unei foarte lungi experiențe de istoric și iubitor al artei.

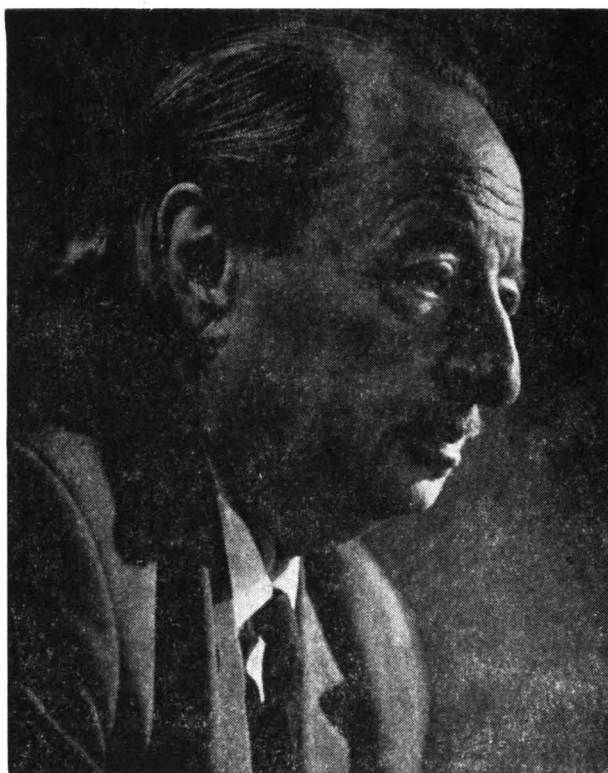
« C'est le travail du vieil âge », își încheia Hauteœur — cu cuvintele lui Poussin — prefața la această ultimă lucrare pe care, sînt sigur, istoricii de artă de pretutindeni o vor consulta cu profit permanent, după cum cu cîștiguri imense vor cerceta de fiecare dată nenumăratele cărți și articole ale regretatului savant.

Descendent al unei familii pentru care arta era de mai bine de două veacuri o îndeletnicire de căpetenie, devenit foarte tînăr — înainte de primul război mondial — profesor la Institutul francez de la Petersburg, profesor la École Nationale Supérieure des Beaux Arts, conservator al Louvre-ului, al Muzeului Luxembourg și al muzeelor din Geneva, director al artelor frumoase din Egipt, mai apoi director general al artelor frumoase din Franța, în sfîrșit membru al Institutului Franței, autenticul european care era Louis Hauteœur a fost un adînc și subtil cunoscător al artelor mai vechi și mai noi, un prieten al artiștilor, un umanist în sensul cel mai larg al cuvîntului. În cabinetul său de lucru și în locuința sa pe care poate nu hazardul numai i le hărăzise în Palatul Institutului Franței de pe Quai de Conti, în chiar ctitoria lui Mazarin despre care Hauteœur scrisese adesea, venerabilul om de știință primea oricînd, cu rară căldură omenească, cu interesul mereu viu al cărturarului adevărat, vizitele prietenilor tineri și vîrstnici sosiți la Paris din toate colțurile Europei,

ca și cărțile și studiile pe care i le trimiteam cu toții în semn de omagiu pentru ceea ce reprezenta el în ochii tuturor istoricilor de artă. Căci autorul monumentalei *Histoire de l'architecture classique en France*, al binecunoscutei *Histoire du Louvre*, al atîtor cărți pline de idei și fapte, de o rară erudiție, niciodată pedantă, dedicate artei clasice franceze (*Le Louvre et les Tuilleries de Louis XIV, Au temps de Louis XIV, Greuze, Madame Vigée Lebrun, Louis David, Littérature et peinture en France du XVII^e au XX^e siècle*), închinată artei europene a veacului al XVIII-lea pe care o cercetase îndelung, cu o statornică aplecare de temperament și gust spre « epoca luminilor » (*Rome et la Renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIII^e siècle. Essai sur les origines du style Empire, L'architecture classique à Saint Petersburg à la fin du XVIII^e siècle*), tratînd despre arhitectura din toate timpurile și locurile, știută de el ca nimeni altul (*De l'architecture, Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*), despre monumentele Răsăritului islamic (*Les mosquées du Caire*, în colaborare cu Gaston Wiet), în sfîrșit despre întreaga artă universală (volumele din *Histoire de l'art* apărute la Flammarion), rămînea, la vîrsta și locul său de Nestor al istoricilor de artă, un soi de simbol al științei, dar și al înțelepciunii de viață, de viață traversată — în ciuda nu puținelor obstacole de tot felul — cu surîsul pe buze. Cu același surîs pe care prietenii i-l descopereau și atunci cînd vorbea despre România, despre unii oameni iluștri ai acestei țări ce i-au fost apropiați. La dispariția lui Louis Hauteœur, revista noastră, pe care a onorat-o cîndva cu pagini despre *Artistul între vis și realitate*, aduce omagiul ei memoriei unui cărturar de prim rang, amintirii unui prieten fidel al artelor românești.

Răzvan Theodorescu

1904 — 1973



Nicolae Argintescu-Amza (n. 1904) s-a stins înainte de a împlini 70 de ani, și — ceea ce întristează încă și mai mult — înainte de a fi dat chip deplin operei sale critice. Ca și Eugen Schileru, el își va afla locul în panteonul socratic al « oraliității », al conversației strălucitoare și fecunde care și-a recoltat — poate prea adesea — eroii din intelectualitatea românească.

Prezent în publicistica noastră încă din 1932 (cînd i se tipărește în *Arhiva pentru știință și reformă socială* eseul *Problema gustului popular*), autor al unor inspirate monografii, cum sînt acelea dedicate lui Vermeer van Delft, sau lui Lucian Grigorescu, cronicar plastic dotat cu un gust sigur și cu o spontană putere de expresie, eseist rafinat (cum se vede din antologia de articole apărută în chiar anul morții sale sub titlul *Expresivitate, valoare și mesaj plastic*), Nicolae Argintescu-Amza nu era doar un industriuos comentator de texte și de imagini, ci și un creator de texte și de imagini. Și dacă încercările sale de plastician sînt puțin cunoscute, nu se poate spune același lucru despre reușitele sale literare. Din 1939 pînă la sfîrșitul vieții, el a dat culturii românești un prețios tezaur de traduceri și adaptări după cele mai dificile opere ale culturii

universale, de la Molière și Schiller, pînă la Shakespeare și Goethe, de la Rimbaud și Baudelaire pînă la Rilke și Cesare Pavese, de la Paul Valéry, Bernard Shaw sau Vercors, pînă la Stefan George și Maiakovski.

Dar dincolo de meritele sale de scriitor și de critic — care au cunoscut o prea tîrzie recunoaștere publică (Premiul pentru critică al Uniunii Artiștilor Plastici, 1973) — Nicolae Argintescu-Amza lasă în urmă, deopotrivă, amintirea unei fermecătoare personalități, după a cărei dispariție, viața noastră culturală își va pierde, inevitabil, din culoare. El se va impune, în mod categoric, memoriei noastre, prin pitorescul prezenței sale, prin aleasa sa ținută intelectuală, prin virtuozitatea sa de « performer » al paradoxului, al aforismului, al glumei subțiri, prin verva sa de mare magistru al schimbului de replici, prin febrilitatea sa spirituală, de o indeniabilă autenticitate.

Cu asemenea calități, Nicolae Argintescu-Amza a fost sortit să părăsească cetatea nu ca un călător oarecare, pierdut în mulțimea ei anonimă, ci ca un oștean care o lasă în urmă ca pe o fortăreață cucerită.

A. Pl.

1901 — 1973



Fulgerător s-a întrerupt o viață intrată în al optulea deceniu de impetuoasă desfășurare creatoare, de inepuizabilă energie organizatorică, de vitalitate pe drept invidiată de cei mult mai tineri cărora iuțea gîndului și a mersului său le depășea nu arareori fireștile zăbave și șovăieli.

Adrian Corbu, a cărui activitate de cercetător, organizator și practician în domeniul atît de complex al imaginii marchează în multe privințe adevărate deschideri de drumuri în țara noastră, și-a manifestat încă de tînăr înclinațiile pentru ceea ce avea să devină pasiune coagulantă a strădaniilor unei vieți în care oportunitățile au strălucit sporadic prin negura adversităților și zădărniciiei, împrăștiată în cele din urmă de utilitatea socială a cunoștințelor și priceperii sale.

Studiile de drept urmate în țară și la Paris au fost permanent dublate de cursurile libere de la Școala de Belle Arte din București și de cele cu frecvență riguroasă de la Ecole du Louvre, Institut d'art et d'archéologie, Facultatea de litere a Sorbonei (1928—1935).

Șederea mai îndelungată pe malurile Senei, prelungitele peregrinări pe la anticari cît și interesul pentru imaginile referitoare la istoria românilor i-au canalizat restrînsele disponibilități mate-

riale spre satisfacerea pasiunii de cercetător și colecționar, achiziționînd cam în același timp cu profesorul George Oprescu, deseori de la aceiași negustori, aproape 1800 piese (astăzi aflate în bună parte în depozitele Muzeului orașului București), dintre care un lot de circa 200 stampe au format în 1935 obiectul unei expoziții (împreună cu dr. Mircea Petrescu) la Muzeul Toma Stelian (*Țările române văzute de artiști străini*).

Frumusețile țării care au impresionat atîția călători străini ce le-au zugrăvit în imagini, îi orientază încă din 1924 o parte a preocupărilor către organizarea pentru prima dată la noi a turismului în forma sa modernă și a propagandei iconografice destinate acestuia în calitatea de conducător (1936—1945) al serviciilor de artă grafică, decorativă, arhitectură decorativă, publicitate ale Oficiului Național de Turism.

Volumele de documente iconografice *Bucureștii vechi*, București, 1936 și mai tîrziu *Lupta artiștilor plastici pentru unirea țărilor române*, București, 1959 cuprinzînd multe piese din colecția sa sînt exemple a ceea ce ar fi trebuit să se întreprindă în mod susținut pentru alcătuirea unei documentări iconografice complete ca element prețios al documentării științifice. Încă din 1931 această pro-

blemă l-a preocupat pe Adrian Corbu. El propune în acel an Ministerului educației naționale înființarea unui institut de documentare iconografică românească al cărui început să-l constituie colecția proprie de stampe și cele 6000 fișe științifice adunate în cursul călătoriilor de studii prin cabinetele de stampe și bibliotecile europene.

Experiența pe care o avea în domeniul documentării iconografice și al muzeografiei l-a determinat în 1958 pe Tudor Vianu să-i solicite concursul la reorganizarea Cabinetului de stampe al Bibliotecii Academiei și la clasarea fondului de fotografii documentare al acestei instituții. Cu acest prilej, alcătuirea iconografiei volumului IV al operelor complete ale lui N. Bălcescu (Editura Academiei, 1963) axează interesul lui Adrian Corbu asupra figurii marelui cărturar și revoluționar, despre iconografia căruia va scrie mai multe studii consacrându-i în cele din urmă un volum la a cărui definitivare lucrase până în ultima zi.

Manifestările prilejuite de centenarele a două foruri științifice românești de prim ordin, Universitatea din București și Academia au avut în Adrian Corbu un neobosit colaborator și iconograf al expozițiilor și volumelor consacrate acelor evenimente culturale majore.

Creația care însă a înmănunchiat calitățile sale de cercetător și organizator este micul Muzeu al Universității bucureștene. Adrian Corbu se număra până de curând printre acei puțini, din păcate, oameni de gust care știau ce înseamnă un muzeu, cum și cu ce să-l alcătuiască. Sala în care într-un

spațiu limitat e înfățișată istoria învățămîntului superior românesc constituie un model al unui gen expozițional dificil între toate, acela al prezentării exponatelor bidimensionale. Fie numai din punctul de vedere al conservării originalelor, se cade a fi amintită practica expunerii facsimilelor perfecte, efectuate la un înalt nivel artistic, chiar în cazul manuscriselor vechi și rare, și mai ales într-al lor, neriscîndu-se astfel degradarea la lumină și umiditate a prețioaselor mărturii față de care organizatorii unor muzee create în pripă ar avea drept unică scuză a nepăsării doar ignoranța.

Ca grafician și deci ca practician al imaginii, Adrian Corbu este inventatorul unei noi tehnici: *rofotipia*, imprimarea culorilor de apă pe hîrtie sugativă cu ajutorul unor «matrițe» din același material, efectul fiind deosebit, la granița între acuarelă și gravură.

Dispariția bruscă a lui Adrian Corbu în plină activitate creatoare va face așteptată poate pentru încă multă vreme materializarea a două proiecte: unul mai vechi, al teoretizării iconologiei ca discipline și al creării unei documentări iconografice naționale exhaustive, și altul, mai nou, al alcătuirii unei istorii a României în imagini.

Interesul pe care oricine l-ar dovedi pentru asemenea preocupări va fi implicit un pios omagiu alăturat celui pe care munca, pasiunea și dăruirea unei vieți îl îndreptățesc din partea tuturor.

Mihai Gramatopol

MARCEL PETRIȘOR, *Grünwald*, București, 1972, Editura meridiane, 78 p. cu pl. (Maeștrii artei universale)

Avînd ca sursă, în ceea ce-l privește pe autor, o evidentă pasiune livrescă pentru personalitatea singulară a lui Grünwald, eseu cu intenții monografice al lui Marcel Petrișor caută să realizeze o concordanță fericită între libertățile tentației eseistice și speculația în domeniul mai precis circumscris al istoriei de artă. În general, înțeasă în sensul ei cel mai bun, această « libertate eseistică » nu aduce cu sine și neapărate concesii în defavoarea rigurozității științifice, așa cum se întâmplă totuși, adeseori, în lucrarea de care ne ocupăm. Motivele unor atari neajunsuri credem că sînt două. Astfel, în primul rînd, înclinația spre divagații teoretice cu o prea acuzată aură generalizatoare conduce, în repetate rînduri, la o suprapunere cu sugestii speculative nefinalizate, pretențioase la origine și care, dat fiind mai cu seamă caracterul de popularizare al colecției în care apare lucrarea, ar fi putut lipsi, degrevînd lectura de o încărcătură nedorită de considerații abstracte. În al doilea rînd, mizînd pe valabilitatea unor concluzii intuitive, autorul ajunge să negligeze instrumentele de bază ale cercetării istoric-artistice, permițîndu-și libertăți nu întotdeauna justificate, atît în utilizarea cît și în interpretarea alfabetului critic de specialitate.

Vom da, în continuare, cîteva exemple menite să sprijine afirmațiile de mai sus.

¹ Vezi, în acest sens, următoarele lucrări, omise din lista bibliografică: J.K. Huysmans și E. Ruhmer, *Grünwald, The Paintings Complete Edition*, London, 1958 (cităm această lucrare, mai veche, în primul rînd pentru catalogul de opere alcătuit de E. Ruhmer); Anton Kehl, *Grünwald Forschungen*, Neustadt a. d. Aisch, 1964; Ewald M. Vetter, *Die Kreuzigungstafel des Isenheimer Altars*, Heidelberg, 1968; Lottlisa Behling, *Neue Forschungen zu Grünwald's Stuppacher Maria*, in *Pantheon*, t. 26 (1968), p. 11–20; Georg Scheja, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünwald*, Köln, 1969 [în legătură cu această lucrare există o recenzie bogată în conținut interesant de Ewald M. Vetter, in *Kunstchronik*, t. 23 (1970), p. 119–130]; Kurt Bauch, *Aus Grü-*

Pentru istoriografia modernă de artă, Grünwald reprezintă unul dintre acei artiști deosebit de disputați, aflați la confluența unor expresii stilistice de mare cuprindere, și asupra cărora atenția se concentrează într-un dublu fascicol de interese, ce vizează atît interpretarea formelor, cît și cea gnoseologică, decurgînd din investigația conceptelor, a simbolicii și iconografiei. Judecată, pe bună dreptate, mai ales prin prisma extraordinarei complexități de probleme pe care le oferă altarul poliptic (și nu triptic, după cum susține în mod eronat Marcel Petrișor) de la Isenheim, opera lui Grünwald a stat, în ultimii ani, în centrul unor studii minuțioase, ce caută să descifreze un foarte întins cerc de influențe și semnificații unite în formația artistică și filozofic-teologică a maeștrului german¹. Acest fapt a făcut posibil, de-a lungul anilor, o serie de reveniri asupra unor date mai vechi din domeniul biografic precum și o sumă de noi interpretări ale operei lui Grünwald, cercetări de care ar fi fost de așteptat să se țină seama și în cazul eseului lui Marcel Petrișor. Citim, astfel, chiar în primele rînduri ale acestei cărți că pictorul german a fost cunoscut « sub numele de Mathis din Aschaffenburg, Mathis Nithart fiindu-i numele descoperit abia în 1917 de către biografi ». În continuare, este urmărită activitatea acestui « Mathis din Aschaffenburg », numirea sa ca pictor al curții princiare a electorului de Mainz, la a cărei reședință din Aschaffenburg pictează o masă (?) pentru altarul bisericii Sf. Agatha, această primă parte a biografiei încheindu-se cu anul 1500, dată la care « se spune că a citit o carte, *Revelațiile*

newalds Frühzeit, in *Pantheon*, t. 27 (1969), p. 83–95; Eberhardt Ruhmer, *Grünwald; Drawings. Complete Edition*, London, 1970; A. Nemilov, *Zur Frage über die Quellen einiger Bilder von Mathis Nithart „Grünwald“*, in *Actes du XXII Congrès International d'Histoire de l'Art*, Budapest, 1972, p. 727–730. De asemenea, sugestii interesante pot oferi două articole ce se referă la stadiul biografiei lui Grünwald, și anume: Catherine Krahmer, *Travaux récents sur Grünwald*, in *L'Information d'histoire de l'art*, t. 12 (1967), p. 82–84; Friedbert Ficker, *Neue Literatur über Grünwald*, in *Kunstchronik*, t. 24 (1971), p. 65–73.

sfinței Brigitta, pe care a ilustrat-o în 1500 pentru editorul Koberger». Lucrurile nu stau tocmai așa. Astfel, dacă locul nașterii lui Grünewald la Würzburg este unanim acceptat, asupra anului în care a avut loc acest eveniment există unele investigații mai recente care mută respectiva dată cu circa două decenii mai târziu (adică 1475–1480), fapt strâns legat de supoziția conform căreia Grünewald nu mai poate fi identificat cu meșterul Mathis din Aschaffenburg și nici măcar cu pictorul și sculptorul Mattheus din Seligenstadt, așa cum susțin, începînd cu Sandrart, o mare parte a biografilor săi². În plus, nici în ceea ce privește afirmarea ilustrării de către Grünewald a așa-ziselor *Revelații ale sfintei Brigitta* (în realitate cartea se numea *Das Buch der Himmlischen Offenbarung der hl. Wittiben Brigitta von den Kunigreich Sweden*) nu putem fi de acord cu autorul³. Această lucrare teologică apare într-adevăr în trei ediții succesive, sub îngrijirea editorului Anton Koberger din Nürnberg, și anume la 1500 (text latin), la 1502 (traducere germană) și la 1517 (la editura lui F. Peypus, dar tot pe cheltuiala lui Koberger) însă ilustrațiile aparțin de fiecare dată așa-numitului «Maestru al sf. Brigitta», artist din anturajul lui Dürer, pe care unii autori tind să-l identifice cu Peter Vischer⁴, și nicidecum cu Grünewald.

Asemenea scăpări din vedere se remarcă și în discuția operelor ce aparțin anilor de început ai lui Grünewald. La pagina 6 putem citi, de exemplu, că «Opera lui de maturitate începe cu pictarea voletelor din Lindenhart», după care nu se mai pomeneste însă nici un cuvînt despre această lucrare, de altfel foarte contestată ca atribuție⁵. În schimb, prima lucrare certă în care recunoaștem caracteristicile unui Grünewald matur, și anume «Batjocorirea lui Christos» (Pinacoteca din München), este tratată de abia la sfîrșitul lucrării, în câteva cuvinte, ilustrația de la pagina 9 purtînd datarea eronată 1504–1505, în loc de 1503⁶. În aceeași ordine de idei, privind concordanța legendelor reproducerilor cu textul și mai apoi cu realitatea, constituie o eroare nu mai mică faptul că Madona din Stuppach, reprodusă la pagina 59 și pomenită, în treacăt, la pagina 75, este tratată ca o compoziție aparte, fără a se ține seama de faptul că este o parte componentă a alta-

rului «Maria-Schnee» (termen tradus foarte liber prin «Miracolul Zăpezilor»!).

În continuare, am dori să aducem, pe scurt, în lumina unor cercetări de dată mai mult sau mai puțin recentă, cîteva precizări în legătură cu originea și semnificația altarului de la Isenheim, a cărui problematică este tratată mai pe larg de către autor.

1) Donatorul acestui altar este Jean d'Orliac, perceptorul mănăstirii antoniților de la Isenheim (persoana lui nu este pomenită în textul de față), după a cărui demisie, la 1490, Guido Guersi, ca nou perceptor, devine împuternicitul responsabil cu împlinirea acestei comenzi⁷. Este adevărat că Guersi acceptă toate onorurile acestei donații, lăsîndu-l în umbră pe predecesorul său în asemenea măsură încît se pare că el este cel ce a servit ca model pentru portretul sfîntului Antonie din «sacra conversazione» de pe cea de-a treia față a polipticului⁸.

2) În discuția surselor literare și teologice ale altarului de la Isenheim sînt total trecute cu vederea influențele italiene⁹, explicabile în mare măsură prin influența celor doi percepatori antoniți de origine transalpină, Orliac și Guersi. Una dintre sursele probabile ale acestor interpretări o constituie *Divina Commedia* a lui Dante (pe de o parte în legătură cu explicația simbolică trinitară a nimbului în trei culori, iradiat de Christos înviat și pe de altă parte cu privire la viziunea încoronării cu foc a Mariei¹⁰). De asemenea, Ispitirea sf. Antonie are un predecesor în pictura paduanului Bernardo Parentino — sau Parenzano — (cca. 1437–1531), aflată la Galeria Doria din Roma, pictură pe care Grünewald a cunoscut-o probabil prin intermediul unei gravuri (compoziția sa fiind inversată față de cea a lui Parentino)¹¹.

3) Apariția mielului (Agnus Dei) la picioarele crucii de pe Golgotha nu este un exemplu atît de singular pe cît pare să-l considere autorul, tipul acesta de reprezentare fiind relativ răspîndit în pictura secolelor al XV-lea și al XVI-lea și avînd cel puțin încă un exemplu celebru în retablul lui Cranach cel Bătrîn de la Stadtkirche din Weimar (terminat de Cranach cel Tânăr la 1555)¹².

4) În scena «Concertului îngerilor» de pe fața a doua a polipticului, Maria nu poartă pe cap o «coroniță de un roșu aprins» (v. p. 66),

² Cf. Lottlisa Behling, *Matthias Grünewald, Königstein im Taunus*, 1969.

³ În legătură cu această pătrundere a scrierilor și iconografiei legate de sf. Brigitta în Germania, v. Hans Aurenhammer, *Lexikon der christlichen Ikonographie, Vierte Lieferung*, Wien, 1962, p. 383.

⁴ De ex. H. Zimmermann, *Der Brigitten-Meister — Peter Vischer?*, in *Nordisk Tidskrift for Bok och Biblioteksväsen*, t. 14 (1927), p. 7 (apud Aurenhammer, *op. cit.*, p. 384).

⁵ W.K. Zülch, într-o lucrare citată de către Marcel Petrișor (*Der historische Grünewald*, München, 1938), la p. 81, o socotește o copie după Grünewald, iar A. M. Vogt, într-un studiu de asemenea citat de Marcel Petrișor (*Grünewald, Meister gegenklassischer Malerei*, Zürich, 1957), la p. 33, o consideră drept lucrare ieșită din atelierul lui Grünewald. Mai recent, Kurt Bauch, *op. cit.*, p. 90, o atribuie

cu certitudine maestrului german, fixîndu-i ca dată de execuție anii 1502–1504.

⁶ Cf. J.K. Huysmans și E. Ruhmer, *op. cit.*, p. 115.

⁷ *Ibidem*, p. 118.

⁸ G. Scheja, *op. cit.*, nota 44, se îndoiește de faptul că simpla apariție a blazonului lui Guersi la picioarele sf. Antonie ar îndreptăți o identificare a portretului sfîntului cu perceptorul antonit.

⁹ Cf. J.K. Huysmans și E. Ruhmer, *op. cit.*, p. 119. De asemenea, v. recenzia lui Ewald M. Vetter despre lucrarea citată a lui G. Scheja, in *Kunstchronik*, t. 23 (1970), p. 119.

¹⁰ Dante, *Paradisul*, XXXIII, v. 115, și XXIII, v. 91–96.

¹¹ Cf. J.K. Huysmans și E. Ruhmer, *op. cit.*, p. 119.

¹² Cf. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, 1956, p. 459; v. și H. Aurenhammer, *op. cit.*, *Sechste Lieferung*, p. 607–608.

ci o coroană de foc (vezi descrierea acestei scene în Dante, *Paradisul*, cînt XXIII, v. 91—96). În aceeași scenă, locul unde se desfășoară concertul divin nu este o capelă gotică (v. p. 66), ci un baldachin, arhitectură de interior destul de frecventă, mai ales în goticul târziu.

În fine, în încheierea acestei note, am vrea să atragem atenția autorului asupra cîtorva inadvertențe de limbaj și interpretare, fără a insista în amănunt. Astfel, ar fi necesar să fie evitate expresii ca « gotic prebaroc » (p. 13), înțeles probabil aici în spiritul teoriilor lui Eugenio D'Ors, dar utilizat nejustificat și derutant pentru cititorul mai puțin avizat. De asemenea, ni se pare insuficient explicată și documentată departajarea absolută operată între spiritele clasice și cele baroce, trăsătură care ar caracteriza desfășurarea întregii istorii a artelor (v. p. 26).

În privința terminologiei, nu putem fi de acord cu cel puțin doi termeni: utilizarea cuvîntului « planșă » pentru voley de altar (p. 6) și aceea a termenului « capăt de culoare », adesea folosit, și căruia nu știm exact ce semnificație să-i acordăm în limba română.

O ultimă observație se referă la aparatul critic al eseului. Dat fiind caracterul lucrării, nu credem că era neapărată nevoia de note în afara textului; totuși, dacă ele există, trebuie redactate conform unor norme universal acceptate, cel puțin din punctul de vedere al conținutului lor. Nu ne putem ajuta cu note de genul « Pascal, Pensées » sau « Lactanțiu, Scrisoare către patriarhul Constantinopolului ». De asemenea, în interiorul tablei bibliografice o eroare face ca unul dintre primii exegeți ai lui Grünwald să apară sub numele de Feuerstein în loc de Feurstein.

MARIUS ȚĂTARU

Țara Birsei, vol. I, sub redacția N. Dunăre, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1972, 476 p. — 4°.

În seria trilogiei de monografii ale artei regiunilor carpatice transilvănene, inaugurată cu *Arta populară din valea Jiului* (1963), din colectivul căreia am făcut parte, Academia de Științe Sociale și Politice a publicat la Editura Academiei Republicii Socialiste România volumul I al monografiei etnologice *Țara Birsei*, rod al unor îndelungate cercetări de teren, muzeografice, arhivistice și bibliografice; lucrarea cuprinde trei volume. Amplă operație redacțională a fost impusă, atît de întinderea teritoriului cercetat (*Țara Birsei*, studiată comparativ cu 12 zone ciscarpatine și transcarpatine înconjurătoare), cît și de varietatea problemelor specifice (de istoria culturii și artei populare), și, de asemenea, de tratarea laolaltă, pentru prima dată în literatura noastră de specialitate, a problemelor etnologice privind populația româ-

nească și naționalitățile conlocuitoare pe același teritoriu.

Preocuparea pentru tratarea complexă, multi-laterală, a fenomenelor de cultură și artă populară, face ca primul volum să acorde o pondere mai pronunțată cercetării condițiilor în care acestea apar, se dezvoltă și se interferează — cu alte cuvinte cercetării bazelor etnologice ale creației populare: așezarea geografică, istoria veche, modernă și contemporană; zonarea etnografică, aspectele demografice, zona Birsei la intersecția celor trei țări românești; ocupațiile tradiționale principale (agricultura, păstoritul, pădurăritul), ocupațiile tradiționale secundare (culesul din natură, albinăritul, pescuitul și vînătoarea); considerații etnolingvistice, corelația ocupațiilor tradiționale principale și secundare; instalații și meșteșuguri țărănești, mijloace tradiționale de transport, cărașitul; participarea locuitorilor din Țara Birsei la activitățile industriale și la alte îndeletniciri cu caracter urban, transformările contemporane în modul de viață tradițional. În afară de bibliografie, lucrarea se încheie cu un cuprinzător text rezumativ și cu o listă a ilustrațiilor în limba germană, spre a fi la îndemîna specialiștilor de peste hotare.

O primă remarcă: tratarea mult mai cuprinzătoare a bazelor etnologice ale artei plastice populare, în comparație cu toate monografiile anterioare de artă populară românească (*Valea Jiului*, *Argeș-Muscel*, *Valea Bistriței* etc.).

Așa cum s-a constatat cu prilejul dezbaterilor de la Institutul de istoria artei și de la Secția de istoria și teoria artei și literaturii a Academiei de Științe Sociale și Politice, — pe lîngă capitolele referitoare la așezările omenești, gospodării, arhitectură populară, hanuri, gospodăria țărănească cu ocol închis și întărit (ultimelor două probleme acordîndu-li-se, pentru întîia oară, o atenție specială într-o monografie etnologică zonală de la noi) —, în volumul al doilea se tratează pe larg domeniile artelor plastice aplicate, creației folclorului decorativ la români, la sași, și la ceangăi: interiorul locuințelor, mobilierul, ceramica, pictura populară pe sticlă, arta încondeierii ouălor, țesăturile, broderiile etc.

Alte domenii ale creației materiale și spirituale populare la românii, sașii și ceangăii din Țara Birsei au fost rezervate pentru ultimul volum: portul popular, obiceiurile de cele mai diverse tipuri: de la alimentare la juridice, riturile (obiceiurile de peste an legate de ocupații; obiceiurile de familie practicate la naștere, căsătorie și moarte), știința populară (etnomedicină, etnobotanică etc.), notele specifice ale folclorului literar, muzical și coregrafic, un capitol de utile și îndeajuns de pertinente considerații estetice asupra creației plastice populare birsane, problemele valorificării contemporane a tradițiilor artistice populare din zonă, precum și contribuțiile etnologice, antropologice (fizice și social-culturale), etnolingvistice etc., ale cercetărilor din Țara Birsei și din zonele înconjurătoare. Trebuie să observăm că o problemă atît de complexă încă nu a fost abordată de nici una din monografiile zonale de specialitate, apărute pînă azi la noi. În plus, în introducerea

monografiile au fost expuse *criteriile* care au stat la baza cercetărilor și a operațiilor de redactare, îndrumări metodologice și tematice de un real folos pentru istoricii culturii și artei populare.

Din bogatul cuprins etnologic de fapte și idei, strîns cu mîgălă, analizat cu competență și interpretat cu o temeinică perspectivă istorică și sociologică, considerăm deosebit de important să subliniem cîteva din rezultatele prin care se contribuie la explicarea unității în varietate a fenomenelor de cultură și artă populară, a relațiilor etnoculturale dintre zonele mai apropiate și mai îndepărtate, de pe ambele versante ale lanțului carpatic românesc, a procesului etnocultural de stabilizare și continuitate a așezărilor omenești, a construcțiilor populare din vatra satului, sau de la locurile de vîrat și iernat etc.

Pentru începuturile orînduirii feudale în Transilvania, Țara Românească și Moldova, implicit în zonele din raza Curburii Carpaților, unitatea etnoculturală și artistică a aflat un temei hotărîtor în: unitatea lingvistică și de concepție asupra lumii și vieții, similitudinea organizării sociale în obști sătenești (conduse de cneji și voievozi), identitatea instituțiilor culturale comunitare, extinderea unor competențe politice, economice și ecleziastice ale voievozilor și boierilor munteni și moldoveni la nord-vestul Carpaților, ori a unor competențe comerciale, juridice și ecleziastice transilvănene la sud-estul aceluiași lanț etc.

Existența unor factori de legătură între cultura și arta populară a zonelor de pe ambele versante ale axului carpatic a fost relevată ocazional în numeroase lucrări mai vechi (Bogdan, Conea, Dragomir, Giurescu, Hintz, Iorga, Lupaș, Meteș, Panaitescu, Rosetti, Veress). Contribuțiile contemporane cuprinse în lucrările fundamentale de antropologie, arheologie, istorie, lingvistică, geografie etc. (Constantinescu, Daicoviciu, Donat, Giurescu, Göllner, Iordan, Mihăilescu, Milcu, Morariu, Nistor, Oțetea, Pascu, Russu, Ștefan etc.), oferă o bază mult mai cuprinzătoare și mai aprofundată pentru cercetările etnologice în acest domeniu. După cum rezultă din cuprinsul capitolului *Lanțul carpatic, ax etnografic al României*, cercetările etnologice contemporane au ajuns nu numai să verifice temeinicia multora din vechile cercetări, dar au relevat și noi elemente culturale și artistice de legătură, în domeniul unor ocupații din trecut ca păstoritul, cărăușitul prin trecătorile Carpaților, meșteșugurile țărănești, comerțul ambulant cu produsele meșteșugărești de largă circulație etc. Înseși caracteristicile antropogeografice ale lanțului muntos carpatic au fost corespunzătoare desfășurării acestor contacte. Sintetizînd rezultatele unor cercetări etnologice comparate în Carpați și pe ambele versante ale Munților Alpi, s-a obținut nu numai o confirmare teoretică a faptului că munții nu despart populațiile limitrofe și că, alături de alți factori, înlesnesc anumite procese etno-culturale comune, dar s-a remarcat și posibilitatea unor diferențieri specifice în privința conținutului valoric al acestor raporturi. Astfel în timp ce lanțul Munților Alpi, așa cum s-a observat pe teren în zonele romanice din Elveția (Grisons, Ticino, Valais)

și din Italia (Lombardia, Piemonte, Valle d'Aosta), precum și pe versantul francez (Savoia), a înlesnit numai o unitate lingvistică, *lanțul carpatic a înlesnit și unitatea politico-statală a populației de pe ambele versante*, constituind axul etnografic al României, în cadrul căruia Curbura Carpaților și Țara Birsei ocupă un loc central. Acordăm o deosebită importanță științifică, și politică totodată, constatării generale ce se degajă din lucrare, că la realizarea acestor legături au participat alături de români, toate naționalitățile conlocuitoare, încă de la începutul așezării lor în Țara Birsei și în celelalte zone ciscarpatice (cărăuși, meșteri în fabricarea ceramicii, mobilierului etc., comercianți ș.a.m.d.).

Aceste întrepătrunderi etnoculturale pe ambele versante ale lanțului muntos, dar mai cu seamă caracterul comun al creațiilor de cultură și artă plastică populară din cele trei mari ținuturi, în tot ce au mai esențial (interferențele pînă la un înalt grad de complexitate economică și cutumiară a ocupațiilor tradiționale; tipurile de agricultură și de păstorit; treptele procesului de formare a așezărilor omenești: lătुरeni, crîng, cătun, sat; rolul păstoritului pendulator în nașterea și stabilizarea nucleelor inițiale de așezare; rolul jucat de păstoritul de pendulare dublă, cu iernatul în zona finețelor de pădure și de sub pădure, ca premergător și înlocuitor al formei transhumante; în același sens, ale gospodăriei țărănești cu curte închisă și întărită; absența româncei de la unele momente din desfășurarea ocupațiilor și meșteșugurilor în *afara vetrei satului*; caracterul exclusiv hărțănesc al păstoritului transhumant și pendulator; conținutul specific și evoluția domeniului ornamental și cromatic popular etc.) sînt tot atitea contribuții, teze competent susținute în ansamblul monografiei, la confirmarea continuității, stabilității și unității etnoculturale a populației autohtone de pe teritoriul fostei Dacii.

După cum reiese din cuprinsul lucrării, aceste rezultate au fost posibile în mare măsură datorită confruntării pe parcurs a fenomenelor de cultură și artă populară cercetate în Țara Birsei și în zonele înconjurătoare, sub forma mai multor comunicări științifice susținute la congresele internaționale de specialitate (desfășurate la Bratislava, Budapesta, Chicago, Cracovia, Debrecen, Moscova, Ohrida, Tokio, Udine, Varșovia, Wrocław etc.) și în cadrul unor simpozioane tematice organizate *ad-hoc* la Cluj, cu o largă participare republicană, interdisciplinară. În urma acestora, colectivul monografiei și-a definit o întreagă serie tipologică (funcțională, morfologică, structurală, istorică, geografică etc.), pe care a aplicat-o cu succes în cele mai variate domenii etnologice tratate în monografie: agricultură, păstorit, meșteșuguri, așezări omenești, sate specializate, gospodării țărănești, arhitectură populară, port, alimentație tradițională, interferențe zonale și etnice, etnologie medicală, ornamentală populară etc.

Ca o apreciere generală asupra monografiei, s-ar putea aminti aprecierea profesorului Roger Lecottée (vicepreședinte al Societății de etnologie franceză și membru al prezidiului Societății internaționale de etnologie și folclor), prilejuită cu un

deceniu în urmă de « *Arta populară din valea Jiului* »: o lucrare fundamentală asupra culturii populare românești, care valorează cât un muzeu.

Capitolele sînt semnate, individual și în colectiv, de serioși cercetători, ca: N. Dunăre, Mircea Băltescu, Pavel Binder, Tiberiu Graur, Titus Hașdeu, Petre Idu, Cornel Irimie, Karoly Kós, Liviu Marcu și Mariana Marcu, Emil Micu, Ioan Nicoară, Alexandru Savu, Caius Teodorescu, cu colaborarea Stelei Belozarov și a lui Tiberiu Coliban.

I. Fr.

BARBU SLĂTINEANU, *Studii de artă populară*, București, Editura Minerva, 1972, 412 p., 136 fig., 64 pl.

Editura Minerva a reeditat în cursul anului 1972, sub îngrijirea lui Gheorghe Iacob, studiile de artă populară aparținînd lui Barbu Slătineanu, colecționar și cercetător erudit al primei jumătăți a acestui veac, înscris în acea pleiadă de cărturari progresiști în fruntea cărora Nicolae Iorga, Simion Mehedinți, Dimitrie Gusti, Constantin Brăiloiu au recunoscut și prețuit valoarea culturii populare românești.

Interesul inginerului Barbu Slătineanu față de formele culturii și artei populare și în special față de ceramică s-a format pe o tradiție familială mai veche, devenind cu timpul prin călătorii, prin cercetarea colecțiilor muzeale și a materialelor arheologice mai profund, mai cuprinzător. Începînd prin a achiziționa obiecte de olărie în regiunea Branului, apoi în satele specializate din Oltenia și în centrele din Banat, din 1926 își extinde cercetările cu sprijinul Comisiei Monumentelor Istorice la șantierele arheologice, precum și în muzeele din Cluj, Brașov, Sibiu, Suceava etc. În 1933 publică primul său studiu de artă populară, asupra originii ceramicii românești, o trecere în revistă a problemelor pe care le pune acest domeniu de cercetare istoricului și mai cu seamă istoricului de artă. Autorul urmărește să definească etapele istorice în contextul cărora s-a creat, pe un fond tradițional autohton, aglomerat de multiple influențe, ceramica românească din Muntenia și Moldova. Evidențiază în mod deosebit amprenta artei bizantine asupra producției meșteșugărești, atît în olăria de uz casnic, cît mai ales în ceramica decorativă, în special moldovenească, destinată marilor monumente de arhitectură, remarcînd totodată faptul că ceramica din Bihor și Banat a păstrat mai bine decît cea din Principate tradițiile greco-romane.

Acest prim studiu cuprinzător, important prin cursul evolutiv ca și prin relațiile pe care le urmărește în spațiu, este urmat la scurte intervale (1936, 1937, 1938) de studii de mici dimensiuni, în care autorul cercetează unele plăci de ceramică din veacul al XVI-lea și al XVII-lea sau teracote de Suceava, urmărind tehnica și sistemul de decorare, descifrînd simbolistica motivelor ornamentale.

Apariția *Ceramicii românești* în 1938 este remarcată de istoricii de artă ca o primă sinteză asupra unui domeniu puțin cercetat. Barbu Slătineanu se apleacă asupra acestui studiu, constatînd pe bună dreptate că « istoria ceramicii s-a confundat multă vreme cu însăși istoria civilizației » (p. 72). Cercetează locul olăriei românești în cuprinsul ariei de cultură balcanică, influențată de Orientul apropiat și mijlociu, de cultura centrelor de civilizație mediteraneană, scoțînd în evidență varietatea tipurilor de ceramică veche, ca și multitudinea procedeelelor întrebuintate: smalțul transparent din Asia și Egipt, tehnica lustrului sau a emailului negru în Grecia și Asia Mică. Studiază apoi evoluția formelor de ceramică românească, stabilind marile perioade istorice, insistînd asupra producției evului mediu.

Perioada cuprinsă între 1700 și epoca modernă constituie corpul cel mai întins al lucrării, evoluția ceramicii fiind determinată de producția curentă a centrelor meșteșugărești răspindite în toată țara. Pe baza datelor culese pe teren și a informațiilor primite, deseori cu destulă greutate, a întocmit prima hartă a centrelor de olărit, precum și o statistică indicînd numărul meșterilor, naționalitatea lor, numărul cuptoarelor, alături de observații interesante privind producția specifică. În această parte a lucrării schițează o tipologie funcțională și ornamentală a centrelor cercetate, scoțînd în evidență gradul de evoluție, de păstrare a tradiției specifice, forme, motive, cromatică.

Ultimul capitol, însoțit de anexe, dă informații asupra așezărilor, a formelor de organizare a meșterilor, precum și asupra obiceiurilor legate de practicarea olăritului. Aprecieri cu caracter sociologic aruncă o lumină asupra meșteșugului în cadrul economico-social al satelor românești.

După apariția *Ceramicii românești*, Barbu Slătineanu și-a continuat cercetările mai cu seamă asupra ceramicii evului mediu, problemele acestui domeniu fiind numeroase, cu largi implicații în cultura epocii. În 1958 apare *Ceramica feudală românească*, nu o sinteză, așa cum specifică autorul, ci o prezentare a materialului cunoscut pînă la acea dată, avînd un dublu scop: « să încerce, pe de o parte, a prezenta o imagine evolutivă a ceramicii medievale românești, începînd încă din epoca anterioară întemeierii Principatelor și pînă la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și, pe de altă parte, a analiza caracterele tehnice și stilistice ale unui număr important de piese reprezentative din diferite epoci și regiuni » (p. 29). Urmărește să extragă elementele de continuitate din ceramica preistorică, geto-dacă, romană, slavă și bizantină, o continuitate în formele tradiționale ale vaselor ca și în tipurile stilistice de decorație, alături de trăsăturile distinctive ale noii producții autohtone.

Studiul său începe printr-o prezentare a ceramicii prefeudale, stabilind două epoci ce se diferențiază prin caracterele lor tipologice: ceramica veacurilor IV—VII, de tradiție La Tène romană, corespunzînd unei perioade de declin a meșteșugului și cea a veacurilor IX—XII, considerată ca prefeudală, caracteristică unei perioade de lentă renaștere a vieții economice.

Evoluția ceramicii românești între anii 1300—1400 este prezentată pe secole, autorul ocupându-se de cele trei tipuri funcționale distincte: ceramica de uz casnic, ceramica fină și ceramica ornamentală pentru arhitectură. Ceramica de uz casnic, atît cea roșie cît și cea neagră, a continuat tradițiile autohtone, îmbogățindu-și calitatea prin înlocuirea treptată a roții de mînă prin roata acționată cu piciorul, mult mai rapidă. În ceramica fină din Țara Românească și Moldova, două au fost tipurile care au influențat formele și cromatica: cea tradițională zgrăfitată și cea pictată, viu colorată, de influență orientală. În Transilvania însă, aceasta a evoluat sub influența producției marilor centre apusene.

O atenție deosebită acordă Barbu Slătineanu ceramicii decorative pentru monumente care, introdusă la noi, a devenit una din trăsăturile caracteristice ale artei noastre medievale.

Autorul atinge astfel una dintre problemele cele mai interesante ale ceramicii medievale, susținînd-o printr-un material ilustrativ bogat. Dacă ceramica de uz comun, în genere fără decor sau cu elemente puține și simple, este greu de deosebit din punct de vedere tipologic, sistemul de ornamentație avînd uneori o tradiție de veacuri, ceramica de lux prezintă o decorație specifică pe epoci și regiuni. Aceste trăsături distinctive permit stabilirea diferitelor influențe și tipuri și, prin aceasta, realizarea unei imagini evolutive. Totuși, autorul observă, pe bună dreptate, procesul lent și complex de întrepătrundere a formelor de artă populară și cultă. Astfel se explică părăsirea, la început de către olarii din apropierea centrelor urbane, apoi și de către ceilalți, a motivelor tradiționale în favoarea celor de influență bizantină și orientală.

Așa după cum constată Barbu Slătineanu, « caracterul ornamenticii românești în ceramică începe să se definească în secolul al XVII-lea, desăvîrșindu-se în secolul al XVIII-lea » (p. 330), dar tot în secolul al XVIII-lea se remarcă o diferențiere din ce în ce mai accentuată între centre datorită păstrării secretului de fabricație.

Prin studiile pe care le oferă acest volum, mai cu seamă prin *Ceramica românească* și *Ceramica feudală românească*, Barbu Slătineanu pune în discuție întreaga evoluție a ceramicii românești formate de-a lungul veacurilor în acea arie largă a culturii sud-est europene, în care peste creația artistică autohtonă, persistentă din timpuri străvechi, care și-a păstrat continuitatea, s-au suprapus în sinteze originale forme de artă ale marilor bazine de civilizație.

M. M.

AURELIA JOMPAN, DUMITRU JOMPAN, *Găteala capului la femei în Valea Bistrei*, Reșița, Comitetul pentru cultură și educație socialistă al județului Caraș-Severin, 1973, 35 + 4 p. in-4° 54 + 22 il.

Autori a numeroase contribuții științifice privind cultura și arta plastică populară, folclorul

muzical și literar bănățean, cercetătorii Aurelia și Dumitru Jompan inaugurează seria referitoare la portul popular din județul Caraș-Severin, cu *găteala capului la femei*.

Din cuprinsul volumului, ne-au reținut atenția îndeosebi: delimitarea și caracterizarea geografică, istorică și etnoculturală a zonei etnografice Valea Bistrei; prezentarea modalităților multilaterale de a purta părul (pe grupe de vîrstă, după starea civilă, sau în funcție de ceremoniile specifice diferitelor *praguri* din cadrul *riturilor de trecere* din viața unei femei); analiza felului de a acoperi și împodobi capul, culminînd cu ceapsa, piesă foarte frecventă în zonă, pe care autorii o urmăresc pînă în contemporaneitate. Glosarul care întregeste volumul contribuie la lărgirea utilității lucrării, care în felul acesta interesează nu numai pe etnologi, istorici de artă, regizori, artizani, meșteri decoratori și casele de modă, dar și pe dialectologi și folcloriști.

Prin numeroasele planșe cu ornamente populare, unele redată policrom, toate de o evidentă autenticitate tradițională, autorii aduc o contribuție documentară la cercetarea ornamenticii populare românești, precum și la aprofundarea legăturilor etnoculturale dintre Banat, Oltenia și Transilvania.

Prin studiul de față, Valea Bistrei, una din cele mai reprezentative zone etnografice bănățene pentru formele tradiționale pe care le păstrează și le dezvoltă cu prețuirea autenticului, încetează de a mai constitui o pată albă pe harta cercetărilor de port popular românesc.

NICOLAE DUNĂRE

POP SIMION, *Cimitirul vesel, monografie sentimentală, cu 116 fotografii de Ion Miclea-Mihale*, București, Editura pentru turism, 1972, 38 p.

Deși semnalat și remarcat încă de multă vreme pentru valoarea lui artistică, filonul picturii noastre populare a rămas încă prea puțin investigat, constituind, în perspectiva unor cercetări sistematice un domeniu de larg interes în cuprinderea artei noastre populare.

Se știe că pe plan european și mondial, literatura de specialitate referitoare la diversele aspecte ale picturii populare înregistrează progrese evidente și cîștigă tot mai mult teren în preocupările unor cercetători, critici și istorici de artă. În țări ca Franța, R.S.F. Jugoslavia, S.U.A., R.S. Cehoslovacă s-a trecut de mult de faza semnalării fenomenului care entuziasmase odinioară generațiile lui Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Wilhelm Uhde, Picasso și Braque sau pe pictorul iugoslav Hegedușici, descoperitor, prin 1930, al « miracolului » pictorilor țărani din Hlebin, în frunte cu Ivan Generalić și Franjo Mraz.

Astăzi se poate deja vorbi de o bibliografie în domeniul picturii « naive », care înregistrează tot mai numeroase studii monografice și tinde către

cercetări cuprinzătoare pînă la încercări ambițioase de sinteze asupra fenomenului pe plan internațional, așa cum o fac Oto Bihalji-Merin în panorama *Das naive Bild der Welt* (Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln, 1959), Alexandre Jakovsky, prin lexiconul său *Peintres naïfs. Lexique des peintres naïfs du monde entier*, (Basilus Press, Bâle, 1967) sau americanul Albert Dasnoy cu a sa *Exégèse de la peinture naïve*, (Zaconti, Bruxelles, 1970).

La noi în țară, însă, în pofida bogăției și valorii artistice a fenomenului, studiile despre pictura populară continuă să se afle într-un stadiu destul de modest, excepție făcînd doar unele cercetări mai avansate referitoare la pictura icoanelor pe sticlă din centrele meșterilor țărani transilvăneni. Este drept că în cercetările despre pictura iconarilor populari se beneficiază de sugestiile și considerațiile din unghiul de vedere al unor proeminente personalități ale culturii noastre, în rîndurile cărora putem cita numele lui Nicolae Iorga, Lucian Blaga, George Călinescu sau al istoricului de artă George Oprescu, și, totodată, de unele investigații cu caracter sistematic, întreprinse încă înainte de 1944, de folcloriști și sociologi ca Ion Mușlea, Ștefan Meteș, Constantin Brăiloiu, Gheorghe Pavelescu și încă alți cîțiva specialiști care au lăsat însemnări de cel mai viu interes în legătură cu creația pictorilor țărani.

Cercetările din ultimele două decenii, reluate pe o arie ceva mai largă, se opresc totuși, de predicție tot la pictura icoanelor pe sticlă care constituie, este adevărat, un material extrem de bogat dar, totodată mai ușor de abordat datorită formării unor ample colecții muzeale la Sibiu (Brukenthal), Cluj sau Brașov, precum și a numeroase colecții particulare. Dar și în această direcție rezultatele nu sînt spectaculoase, limitîndu-se la cîteva medaioane monografice sau la editarea unor albume cu studii introductive ca acela semnat de Cornel Irimie și Marcela Focșa.

Ampla mișcare a artiștilor amatori care a pus în evidență numele unor autentici pictori populari ca Ion Nicodim Niță, Ioan Grigorescu, Gheorghe Negru sau Marin Văduva, pentru a aminti doar cîțiva dintre ei, este înregistrată doar la nivelul unor articole de presă prilejuite de diversele expoziții colective sau în unele cazuri individuale. Am remarca însă un substanțial dar aproape singular studiu despre pictura « naivilor » (*Arta*, 1964, nr. 1) semnat de Ion Frunzetti, care poate fi socotit și ca o introducere teoretică în acest domeniu la noi, urmat după cinci ani de articolul Eleonorei Costescu, *Arta naivă* (*Arta*, 1969, nr. 8), care reia problema cu unele referințe la aspectele picturii « naive » din țara noastră.

În asemenea context bibliografic, apariția unei cărți despre un meșter popular, chiar dacă nu este investită cu exigențele și criteriile cercetătorului și istoricului de artă își păstrează totuși semnificația ei, cel puțin în sensul popularizării fenomenului. Simion Pop, scrie cartea despre meșterul țaran Ion Stan Patraș, din Săpînța Maramureșului, din perspectiva scriitorului, evocînd un interpret popular « al mitologiei nordului românesc », pildă elocventă de « sinteză folcloristică », prin tripla

calitate de cioplitor, zugrav și rapsod al vieții satului său.

În configurația picturii noastre populare din mediul sătesc, arta meșterului de la Săpînța reprezintă un fenomen cu totul aparte. Dezvoltîndu-se pe fundalul unei străvechi civilizații a lemnului și a bogatelor tradiții folclorice din zona nordică a țării, artistul se manifestă ca exponent al lumii satului în care trăiește, trudește și se bucură, ajungînd la modalități de expresie deosebit de originale, ce revelă o interpretare cu totul personală a obiceiurilor și ritualurilor străbune. Dacă în pictura icoanelor pe sticlă, temele iconografice clasice, luate de meșterii populari din multiple surse, suferiseră modificări esențiale potrivit concepțiilor de viață ale țaranului român, în ele pătrunzînd elemente ale mediului autohton și din bogata literatură apocrifă, arta lui Ion Stan Patraș, ajunge la o laicizare aproape desăvîrșită a monumentului funerar, nemaisimțînd nevoia apelării la subiecte din repertoriul iconografiei religioase. În « Cimitirul vesel », scenele lumești, adevărate « compoziții de gen », înlocuiesc în întregime motivele religioase tradiționale, evocînd mici spectacole cu verva pitorească a vieții zilnice.

Chiar și în cazul unui fenomen asemănător ce are o largă extindere în Oltenia, prin centrul de femei pictorițe din comuna Pietrișu, de lingă Balș (vecin cu străvechiul centru ceramic de la Oboga), unde se folosesc soluții tehnice aproape identice în decorarea crucilor pictate cu motive geometrice și apoi florale de mare exuberanță și strălucire cromatică, deosebirile de interpretare tematică rămîn esențiale.

Simion Pop, un constant și pasionat admirator al « Țării Maramureșului », căruia i-a dedicat în 1970 o carte intitulată *Nord* (Editura Mihai Eminescu), pornește de la ideea că civilizația lemnului la români, și îndeosebi la maramureșeni, « exprimă cum nu se poate mai bine continuitatea și permanența noastră în bazinul carpato-dunărean », fiind « aliatul ciclurilor de viață care s-au succedat pe mult încercatul pămînt românesc ».

Ion Stan Patraș nu este altceva decît unul dintre țărani din satele maramureșene ce se trag din neîntreruptul lanț al cioplitorilor de porți, stîlpi de pridvor, de furci, cumpene, cîpriori, îndeletniciri moștenite de la bunii și străbunii lor. « Omul Țării Lemn », așa cum îi place autorului să-l numească pe meșterul țaran, este prezentat într-un sugestiv portret: « acestui Ion Stan Patraș <...> îi lipsesc (sic!) picul de solemnitate al celor de dinaintea lui, nu știa și nu voia să fie solemn, grav; omul nostru, fire iscoditoare, pusă pe șotii, avu chef să ridă cu dalta și rîse nemaipomenit, umplîndu-și spațiul de cioplire cu cele mai neobișnuite scene: mioare vorbind, stele cîzînd, cai zburînd, sori suspinînd, oameni asfințînd, pomi arzînd, munți scăpărînd, păsări luminînd, ape hohotînd, case doinînd, brazi trîmbișînd... ». « Crucerul satului zugrăvea cu o neistovită putere, îmbătat de acel bleu intens pastelat, împins spre gri-grêge, cu care își inunda obsesiv lucrările. Era o născocire culoarea lui, deoarece strălucia neobișnuit și hipnotic printre culorile fundamentale ale locului:

verdele-vieții, galbenul-fecundității, roșul-patimii, negrul-morții. Le regenera pe acestea, dezicându-le sau afirmându-le, după împrejurare. Era termenul lor de referință. Era mediul iradiant. Zugravul nu știa toate acestea, le simțea însă condus de un mare și singur instinct. Se născu, deci, albastrul de Săpînța, altul decît cel de Voroneț, de care se desparte în nuanțe, dar pe care îl afirmă și-l confirmă, în fond, în ținutul de peste munți. Sculptorului i se adăugase irevocabil pictorul» (p. 6—7).

Cimitirul din Săpînța, cu crucile crăpate, contorsionate de vreme, nu apare ca un loc trist, de tînguire și jale. Aici totul este de o exuberanță robustă, cu străluciri cromatice ce transformă acest loc funerar într-un fel de grădină a picturii populare. Culoarele au semnificații simbolice. După meșter, gama galben-roșu, verde-negru corespunde celor patru vîrste esențiale ale țăranului maramureșean. «Galbenul e culoarea candorii, gingășiei, curățeniei și fecundității; o poartă flăcăii în clopurile de pai și femeile tinere în zădii ori pe bluzele crețe, scrise cu acul. E galbenul smuls din soare în cumpăna verii, cînd se arborează la nunți groase cununi de spic mustăcios; e galbenul smuls din flori de sînzien, simbol de vigoare și agerime de trup, privilegiu ale tineretului. Vine la rînd Roșul, culoarea vîrstei de plenitudine, cînd moroșanul e aprins, în apogeu de forță <...>, prezentă în îmbrăcămintea celor «abia așezați», în năframa femeii și pieptul bărbatului. Portul cu Verde susține vîrsta gravă, de dincolo de amiaza vieții, o vîrstă în descreștere, plină de sucurile și otrava ce se adună în orice destin... Vine în sfîrșit, îmbrăcămintea cu preponderență de Negru, sugerînd iminența unui apus, apropiată moarte, pe care omul din nord o întîmpină fără spaime, neclătinat în ale lui, ca un arbore gata să intre într-o lungă și iremediabilă iarnă. Patru culori. Cea de a cincea, așadar, Albastrul fosforescent-mătăsos al lui Ion Stan Patraș, culoarea speranței și a visului, a neistovitei încrederi în tot ce are frumos și celest ființa umană... E culoarea-martor, culoarea etalon la care se raportează toate celelalte. E dimensiunea de robustețe, optimism și candoare a acelor oameni» (p. 10).

Prin notațiile de mai sus, autorul sesizează elemente esențiale ale viziunii țăranului maramureșean despre culori, ale căror sensuri simbolice sînt înțelese în raport cu evoluția firească a ciclurilor vieții și naturii. Este vorba de o concepție ce revelează grăitor mitologia nordului românesc, cu un fond de credințe în forțele elementare ale vieții care ne poartă pînă la străvechile datini ale dacilor, la concepția lor arhaică despre moarte pe care «au slăvit-o în cîntece și ziceri». Această «valorificare a morții» devine un fel de «mit central al românilor», idee care străbate baladele *Miorița* sau *Meșterul Manole*, cele două creații fundamentale ale spiritualității populare românești. «Cimitirul vesel», opera meșterului de la Săpînța, exprimă elocvent persistența datinelor străbune, potrivit cărora «cînd moare un moroșan pe pămîntul său, el nu dispăre pur și simplu, nici nu se prefăce în țărînă, el se reintegrează lu-

mii lui», moartea fiind o reîntoarcere «lîngă ai săi», în substanța proprie.

Căutînd să pătrundă sensurile primare ale concepției meșterului popular, autorul insistă, de predilecție, asupra calității de rapsod, a laturii literare a creației lui, impregnată cu elemente din mitologia locului. Și, ispitit de frumusețea versului simplu, direct, de o concizie și forță de caracterizare de-a dreptul uluitoare, Pop Simion reproduce și comentează numeroase «pisanii» încărcate de metafore ca și pictura lui în care «frunza, floarea, ramul, pasărea, cercul, briul, pomul vieții, soarele» formează alfabetul motivelor sale simbolice. Repetiția formulelor în «curgerea lor domoală», nu anulează «adevărul șocant și elementul surpriză, izvoritoare din substanța comunicării și nu din forme». Ion Stan Patraș recurge la un limbaj simplu și direct prin care «laudă sau dojenește, elogiază sau deplînge caractere sau existențe, virtuți și vicii, arderi eroice sau lașități descurajante, atitudini profunde sau țiľne. Ironia e prezentă de sus pînă jos în acest discurs sculptural-pictural-poetic, devine act de arbitru, mai usturător decît cel din povestea biblică, și, de aceea, mai lumesc, mai adevărat, mai uman, adică spune pe șleau, aduce adevărul în pielea goală» (p. 24). Marea varietate a temelor și subiectelor prezintă un veritabil «răboj de profesii», un fel de inventar al meseriilor maramureșene: lucrători la pădure, oieri, torcătoare, plugari, căruțași, dulgheri, țăpinari, apoi mineri, tractoriști apăruți în lumea actuală a satului, fiecare surprins de asprimea destinului, puțîndu-se urmări pînă și vîrstele și genealogiile. Astfel, «Cimitirul vesel» devine o cronică a satului, a istoriei lui în care sînt incluse pînă și dramele ultimului război mondial care a secerat nu numai vieți de oameni, ca în măcelul de la Moisei, dar și turme de oi, atît de dragi și utile maramureșenilor.

Dar dacă scriitorul, cum era și firesc, s-a oprit mai mult asupra aspectelor legate de frumusețea și bogăția folclorului local, fotografu-artist, Ion Miclea-Mihale completează în mod fericit imaginea asupra operei meșterului popular cu cele 116 excelente fotografii alb-negru sau color, prezentînd un mare număr de opere văzute din cele mai diverse unghiuri, de la detalii de mare expresivitate pînă la serii de scene pictate în care apare maramureșeanul în veritabile scene de gen, imagini care vorbesc prin însăși forța lor de comunicare.

Excelentul capitol ilustrativ ne întărește convingerea că opera de sculptor și mai cu seamă cea de pictor a lui Ion Stan Patraș ar fi meritat și o analiză stilistică a limbajului ei simplu, laconic și cu o rară forță de evocare, calități care conferă o valoare singulară artei talentatului meșter popular.

Inovațiile aduse de el privesc în primul rînd laicizarea motivelor, înlocuirea unor subiecte religioase cu scene obișnuite și reale din însăși viața satului din zona nordică a țării, cu universul lui de datini și credințe tradiționale, dar care reflectă și unele modificări de mentalitate produse prin pătrunderea unor influențe ale civilizației actuale.

Ca și pictorițele țărănci de la Pietrișu, care colorează desenul trasat cu scoaba, Ion Stan

Patraș nu renunță la tehnica liniei incizate, tehnică străveche răspândită pe întreg teritoriul țării noastre, amintindu-ne și de icoanele de vatră din Oltenia. Tehnica liniei incizate folosită pe suprafețele mici ale lemnului îl obligă pe meșter la unele simplificări și stilizări, fapt ce-l determină să ajungă la o economie judicioasă a elementelor compoziționale, scenele păstrând un oarecare hieratism, propriu unui anumit tip de viziune decorativă populară. Dar cu toate că se înscrie în limitele unui limbaj cu un registru redus de mijloace expresive, pictura meșterului de la Săpînța se impune prin strălucirea cromatică, prin dialogul viu al culorilor.

Predilecția pentru o gamă cromatică vie ca și noua concepție despre funcția ornamentului — care pierde rigoarea geometrismului tradițional prin folosirea unor elemente florale exuberante — trădează în mod evident unele modificări de mentalitate și gust în lumea satului contemporan sub influența orașului.

Și tocmai această împletire de tehnici populare tradiționale cu elemente noi, mai cu seamă de ordin cromatic, face ca arta lui Ion Stan Patraș, ca și a altor meșteri populari din lumea satului românesc să ajungă la o viziune picturală proprie cu o notă specifică de autenticitate în contextul artei « naive » contemporane.

De aceea, cercetarea picturii populare în întreaga ei diversitate, incluzând satul și orașul, presupune analiza ei într-o suită de raporturi cu folclorul și mitologia populară, cu tradițiile locale ale plasticii populare sau « culte », dar și cu noile elemente care modifică mentalitatea și gustul satului contemporan, asaltat de multiple influențe ale civilizației industriale.

GH. COSMA

SIDNEY GEIST, *Brâncuși. Un studiu asupra sculpturii*. În românește de Andrei Brezianu, București, Editura meridiane, 1973, 200 p. + 56 p. (catalogul sculpturilor) + 74 ilustrații.

Biblioteca de artă a Editurii meridiane: — biografii, memorii, eseuri — pornită în 1967 cu *Manetul* lui Henri Perruchot, urmat de 5 alte vieți mai mult sau mai puțin romanțate ale aceluiași biograf —, a străbătut un urcuș punctat de câteva piscuri de o înaltă altitudine (Vasari, d'Ors, Focillon, Francastel, de Tolnay, Gombrich, Argan), atingând în 7 ani cifra centenară, cu regretul însă că paleta editorială a rămas deficitară în ceea ce privește participarea istoricilor de artă români — de vreme ce, dintre autori, nu aflăm decât numele a 7 compatrioți (Al. Alexianu, Petru Comarnescu, Vasile Florea, Dan Grigorescu, George Oprescu, Edgar Papu și Elena Vianu).

Numărul jubiliar al bibliotecii Meridianelor, este consacrat — cum scria nu de mult criticul englez. W. Tucker — « celui mai mare sculptor al

secolului nostru ». Cartea istoricului de artă și sculptorului american Sidney Geist este desigur și cea mai serioasă lucrare consacrată statuarului român; și dacă autorul s-ar fi ocupat și de lucrările artizanale ale lui Brâncuși, și de soclurile și desenele lui, am fi putut spune că ne aflăm în fața unei monografii exhaustive.

Cu obiectivitate și o severă competență, Sidney Geist a urmărit pas cu pas traiectoria artistică brâncușiană, fără a omite analiza nici uneia din cele 248 de lucrări omologate de domnia sa, plasându-l pe sculptor în constelația universală, și neignorând nici latura sa autohtonă: « În sculpturile sale valorile morale ale Hobiței se cunună cu valorile artistice ale Parisului... În această neobișnuită împreunare, ochiul nu poate trece cu vederea nici zestrea de artă a Hobiței, nici zestrea morală a Parisului ». (p. 177). Dar în afară de recunoașterea specificului național — absurd imputată lui Sidney Geist de unii contestatari — criticul american relevă nu numai impunătoarea statură intelectuală a lui Brâncuși, dar și apriga lui gândire dusă pînă la limitele ultime; el desprinde acea inefabilă latură poetică a artistului, puterea lui de a « stimula reveria », remarcînd în multe rînduri prezența acestei însușiri, precum și capacitatea de a putea « extrage poezia din forma pură ». În desagii ce-i poartă *Vrăjitoarea* — de exemplu — sălășluiesc se pare « puteri secrete, cămări unde se pritolesc farmece, unde se păstrează descîntecele » (p. 69); sau *Principesa X*, i se pare « prețioasă ca o esență de mireasmă » (p. 67); lucrarea puțin cunoscută la noi și intitulată *O muză* — care, ca și multe altele, nu are în versiunea română fotografia respectivă — « ni-l arată pe Brâncuși ajuns la o mare înălțime de invențiune și poezie; e o operă de o frumusețe netulburată » (p. 56); iar *Muza adormită* aduce cu sine o « reverberație parcă a perfecțiunii eline », fiind « o prezență de vis, o sugestie încărcată de arome » (p. 50, 60). Argezi văzuse și el încă din 1914, cum operele lui Brâncuși « imaterializate și strecurate în regnul fantastic al imaginilor, își pierd ponderea și te urmăresc ca niște amintiri tănuite ». (Notăm că rîndurile poetului român au fost prilejuite tot de contemplarea *Muzei adormite*, din fosta colecție Bogdan-Pitești). *Muza adormită* mai sugerează lui Sidney Geist « Culoarea blondă »; în timp ce *Sărutul*, efecte « de lumină stelar aurie »...

Iluzia schimbării proporțiilor, și a formelor înseși, în funcție de schimbarea unghiului de vedere, este pricinuită nu numai de *Coloana fără sfîrșit*, dar și de bustul pictorului Dărăscu, ori de *Torsul tinerei femei*, care, în plus, constituie și o ispititoare invitație la percepția tactilă; nu mai puțin ca *Sculptură pentru orbi*, hărăzită dintru început pipăitului (spre deosebire de « asperitatea suprafețelor și conturilor nete » a altor opere ce « elimină asemănările cu pielea și carnația vie; suprafața însăși e un miracol de sensibilitate și varietate, simțită parcă aievea, neîncetat »).

Dar Sidney Geist relevă și înțelesuri de nimeni observate, uneori stranii speculații: proporțiile *Rugăciunii*, de pildă, dezminț « adevărul anatomic »; și dacă, prin absurd, s-ar ridica de pe soclu, în

picioare, făptura « ar avea niște proporții cât se poate de nefirești » (p. 42).

Neașteptate sînt și implicațiile, rădăcinile biografice pe care Geist le bănuiește incluse în anumite lucrări: seria copiilor — printre care și cel supliciat — ar putea evoca însăși primii ani de suferință; titlul *Orgoliul* și-ar avea semnificația într-un sărut respins, în timp ce *Sărutul* ar celebra o îmbrățișare consumată (p. 45).

Dar analizele în ce privește *Sărutul*, *Rugăciunea* sau euforia înălțării în văzduh a *Păsărilor*, *Vrăjitoarea*, *Testoasa* — sînt remarcabile pagini de critică de artă abordînd creația brâncușiană sub toate laturile. Notabile de asemenea sînt rîndurile în care vorbește despre « unicitatea portretelor », ori despre sculpturi-obiecte (capete, torsuri, cupe). Foarte interesante și similitudinile, sau diferențele, stabilite între Rodin, cu « francheța sa erotică », Giacometti, Seurat (p. 132, 164, 165); după cum seducătoare ni s-a părut și invocarea sprijinului teoretic al lui Platon, Bergson sau Kirkegaard întru deslușirea operei lui Brâncuși.

Puține sînt nedumeririle față de lipsurile întîlnite în monografia a cărei traducere ni se pare adecvată ținutei sale intelectuale: de ce se afirmă că nimic nu a supraviețuit din studiile de la Școala de Meserii, cînd există cel puțin șase asemenea obiecte? — De ce se afirmă că portretul lui Gheorghe Lupescu, a fost modelat după o fotografie, iar nu după viul model? — *Adolescenta* a fost semnalată și reprodușă pentru întîia oară de prof. Ion Scîntee, în ziarul *Înainte* din 8. VIII. 1965, care are astfel întîietatea față de V.G. Paleolog, *Tinerețea lui Brâncuși*, 1967, pl. 23: « foto inedită »!). Ne întrebăm ce l-a determinat pe autor să schimbe datarea *Cumințeniei pămîntului* din 1907 în 1908, răsturnînd astfel vechea și precisă datare. În fine, omisiunea ultimei și celei mai frumoase faze a *Supliciului* în marmură publicată de noi în *Gazeta literară* (1966, februarie 24).

Editurii meridiane i se pot însă reproșa mai grave inadvertențe, deoarece, în loc ca această a doua ediție să fie mai ușor de citit decît versiunea

americană, se întîmplă contrariul. Vina este aceea de a se fi suprimat în mod arbitrar, din cele 204 fotografii, un număr de 132, *absolut necesare* lecturii cursive a cărții; iar din puținele imagini rămase, în loc să se respecte dimensionarea la scara proporțională folosită de autor, probabil din comoditate, au fost supradimensionate lucrări nesemnificative sau de mici dimensiuni: fig. 8, 21, 28 a, 57, 77, 100 și altele, rezultînd astfel unele efecte bizare: de pildă monumentul funerar *Sărutul*, înalt de 89,5 cm, apare ca un timbru la colțul drept al unei pagini (fig. 59) în timp ce *Sărutul* de la Philadelphia (fig. 63), înalt de 58,4 cm, se lăfăie supradimensionat pe o singură pagină — deși ar fi trebuit să fie, firește, tocmai dimpotrivă. Imaginea altor lucrări a fost tăiată într-un mod nepermis (fig. 37, 42, 119, 188, 194). Lipsa fotografiilor unor opere majore, face aproape ininteligibil comentariul textului privitor la *Fiul risipitor*, *Căpetenia*, *Piatra de hotar*, *Pinguinii*, portretele *Nancy Cunard*, *Doamna L. Ricou*, *M-lle Pogany* (1912—1913) — aceasta din urmă aflîndu-se în colecția Storck din București. Datorită tuturor acestor inexplicabile lacune, urmărirea analizei fiecărei sculpturi nu poate fi făcută decît cu « juxta », adică avînd ediția S.U.A. alături, deoarece autorul cu bună știință și-a arhitecturat cartea în acest mod, exemplificînd și trecînd cronologic, uneori abrupt și sacadat, de la o lucrare la alta, — concepție pe care editorul bucureștean a nesocotit-o, invocînd închistatul « profil editorial » nu numai în dauna cărții, dar mai cu seamă în dauna cititorului pedepsit. Dintre nevrutele erori de tipar, semnalăm între altele, chiar de la pagina 2, greșita datare a primei ediții 1967 în loc de 1968; ortografierea lui Edward, nu Eduard Steichen (p. 18, 79); schimbarea stării civile a directorului muzeului din Tîrgu-Jiu: doamna, iar nu « domnișoara » Udriște (p. 33, 179), precum și mai măruntele greșeli, datorate probabil unei corecturi grăbite de la paginile: 23, 57, 59, 67, 68, 77, 106, 134, 135, ș.a.

BARBU BREZIANU

EXPOZIȚIA DE PORT POPULAR MOLDOVENESC LA MUZEUL SATULUI

Anul 1972 a înscris în bogata succesiune de expoziții a Muzeului satului, din capitala României, o *primă expoziție a unui muzeu din provincie*. Este vorba de expoziția de port popular moldovenesc, organizată de Muzeul etnografic al Moldovei din Iași.

Specialiștii muzeului ieșean, Gh. Bodor, Emilia Pavel etc. au selecționat cu competență piesele de port cele mai reprezentative și cele mai valoroase din principalele zone etnografice de la est de Carpați. În contextul portului popular moldovenesc, etnografii ieșeni au acordat o pondere deosebită portului popular românesc din zona Iașilor, port care a fost abia de curând cercetat, publicat și valorificat pe plan muzeal. Pentru aprofundarea acestei noi contribuții la istoria culturii și artei noastre populare, facem cuvenita trimitere la monografia tematică *Portul popular din zona Iașilor*, publicată recent de Emilia Pavel.

Piesele tradiționale de podoabă, de îmbrăcăminte și de încălțăminte cuprinse în expoziție izbutesc să sublinieze muzeografic câteva din concluziile principale ale cercetărilor etnologice con-

temporane de la noi: unitatea tipologică a portului popular românesc din Bucovina, Moldova, Muntenia și Oltenia; unitatea în varietate a portului popular moldovenesc cu cel transilvănean; existența unor elemente de port moldovenesc, ce relevă continuitatea de-a lungul secolelor a principalelor tipuri de încălțăminte și de îmbrăcăminte; precum și strânsele legături etnoculturale în domeniul portului între Moldova, Transilvania și Țara Românească.

Un aport meritoriu, impunător prin bogăția sa, îl constituie relevarea expozițională a ornamentelor populare, de un deosebit interes documentar pentru istoria ornamenticii populare românești.

Considerând schimbul larg de informații referitoare la cultura și arta noastră populară, opinăm ca Muzeul satului să ofere găzduire și altor expoziții similare, organizate la București de principalele muzee etnografice din țară.

NICOLAE DUNĂRE

REPERTORIUL DE EXPOZIȚII

Expoziții din țară

martie 1973

I-a Expoziție republicană a profesorilor de arte plastice din învățământul de toate gradele
Sala Dalles, București

Expoziția de pictură « Om și sentiment »
participă: FRANCISC BARTOK, NICOLAE CONSTANTIN, DAN HATMANU, AURELIAN DINULESCU, D. GAVRILEAN, IOAN GÎNJU, VAL GHEORGHIU,

CORNELIU IONESCU, VASILE ISTRATE, MARIA LAZĂR, GH. MAFTEI, NICOLAE MATYUS, ION NEAGOE, ADRIAN PODOLEANU, LIVIU SUHAR

Galeriile de artă « Cronica », Iași

Expoziția « Omagiu Hunedoarei »

(lucrări de pictură și grafică realizate în taberele de creație ale Uniunii Artiștilor Plastici din Deva, Hunedoara și Petroșani)

Petroșani.

Expoziția de pictură și grafică
AUREL BREILEAN, LIDIA CIOLAC, XENIA ERA-
CLIDE VREME
Casa de cultură a sindicatelor, Reșița

Expoziția de pictură și grafică
DEAK MARIA, KISS BELA, DEAK BARNA
Muzeul județean Sf. Gheorghe

Expoziția de acuarelă
VIGINA BAZ BAROI
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură
CONSTANTIN CALAFETEANU
Galeria Asociației artiștilor fotografi, str. Brezoianu
nr. 23–25, București

Expoziția de pictură
MIHAI DRĂGOI
Casa corpului didactic a Municipiului, Bd. Gh. Gheorghiu-
Dej nr. 32, București

Expoziția de pictură
TRAIAN MARINESCU
Foaierul Teatrului de dramă, Constanța

Expoziția de pictură
ION MĂTĂSĂREANU
Hotel «Parc», Mamaia

Expoziția de pictură
TEODOR MICLE
Clubul Sindicatelor din comerț, București

Expoziția de sculptură
GRIGORE PATRICHI
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de ceramică
DUMITRU RĂDULESCU
Casa de cultură «Fr. Schiller», str. Bățiște nr. 15, București

Expoziția de pictură
GRIGORE SPIRESCU
Galeriile de artă «Orizont», Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

martie-aprilie 1973

Expoziția de artă românească
(pictură și grafică din colecțiile Octav Moșescu și Iancu Ghila)
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Salonul de primăvară al Cenaclului U.A.P. Pitești
Muzeul de artă, Pitești

Expoziția de grup
pictură: FRANÇOIS PAMFIL
sculptură: RODICA STANCA PAMFIL
tapiserie: ȘERBANA DRĂGOESCU
Galeriile de artă «Apollo», Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de pictură și grafică
HANS HERMANN, TRUDE SCHULLERUS, ELSA ROTH
Muzeul Bruckenthal, Sibiu

Expoziția de pictură
CONSTANTIN BACIU
Galeriile de artă «Amfora», str. Mihai Vodă nr. 2,
București

Expoziția retrospectivă de pictură și desen
BOB BULGARU (1907–1938)
Muzeul de artă al municipiului București «A. Simu»,
București

Expoziția de pictură
ION CARP-FLUERICI
Casa de cultură a Sindicatelor, Suceava

Expoziția de pictură
RODICA DUMITRAȘCU-LEONTESCU
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de pictură
DIMITRIE GAVRILEAN
Galeriile Fondului plastic, Iași

Expoziția «50 desene de călătorie»
GINA HAGIU
Galeriile de artă «Galateea», Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția de pictură
MASZELKA IÁNOS
Muzeul din Tg. Secuiesc

Expoziția retrospectivă de pictură
IOAN MATTIS
Sala «Victoria», Brașov

Expoziția de pictură
CORNEL MUREȘAN
Clubul Tineretului, Satu Mare

Expoziția de pictură
GHEORGHE RĂDUCANU
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția «Pictura-subiect»
NICOLAE RAZUMIEV
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
RUDOLF SCHWEITZER — CUMPĂNA
Grupul industrial petrochimic, Pitești

Expoziția de pictură pe sticlă
TIMOTEI TOHĂNEANU
Casa de creație populară a Municipiului, str. Cosmonauților
nr. 7, București

Expoziția omagială de sculptură, organizată de Muzeul
județean Maramureș
GHEZA VIDA
Muzeul județean, Baia Mare

Expoziția de pictură
GHEORGHE ZIDARU
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20,
București

aprilie 1973

Expoziția de artă plastică românească contemporană
participă: ALEXANDRU CIUCURENCU, CONSTANTIN
PILIUȚĂ, TRAIAN BRĂDEAN, ION PACEA, VIRGIL
MIU, AUREL NEDEL, IACOB LAZĂR, PETRE
DUMITRESCU jr., MIRCEA ȘTEFĂNESCU, AURELIAN
FOLEA
Clubul Uzinelor «Republica», București

Expoziția « Atelier-35 »: « Clasicul ca atitudine în creația tinerilor artiști »

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția de pictură, sculptură, grafică și tapiserie românească contemporană « Artistul și universul său »
Muzeul de artă modernă și contemporană românească, Galați

Expoziția de pictură
GHEORGHE I. ANGHEL, RADU COSTINESCU, MARIN GHERASIM, GH. PĂTRAȘCU, SEMPRONIU ICLOZAN, SPIRU VERGULESCU
Institutul de construcții, Bd. Republicii nr. 176, București

Expoziția de pictură și sculptură
IOSIF MÁTYÁS, IOAN ȘEU
Casa de cultură, Hunedoara

Expoziția de pictură
LUCIA ARMAȘU-NEGRI
Galeriile de artă, Deva

Expoziția de grafică
CSEH GUSZTÁV
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția retrospectivă de ceramică
ZOE DANCOVICI (1905–1970)
Sălile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1–3, București

Expoziția de pictură
EUGEN GÎSCĂ
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23, București

Expoziția « Omagiu lui Eminescu și Blaga »
PETRE JUCU
Galeriile de artă ale Fondului Plastic, Deva

Expoziția de pictură și grafică
VASILE JURJE
Galeriile de artă, Constanța

Expoziția de grafică
CSUTAK LEVENTE
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură
PETRE NICULESCU
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
NICOLAE SAVOPOL
Muzeul de artă naivă, Pitești

Expoziția de pictură
MIA STEURER-MOȚATU
Casa corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32, București

Expoziția de artă naivă
SZALASI ZOLTAN
Casa de cultură a Sindicatelor, Tg. Mureș

Expoziția de pictură
VINCZEFFY LÁSZLÓ
Muzeul din Tg. Secuiesc

aprilie–mai 1973

Salonul republican de desen și gravură – 1973
Sala Dalles, București

Expoziția artiștilor plastici bănățeni din sec. XIX și XX
Muzeul de artă, Cluj

Salonul de Primăvară al filialei U.A.P. Craiova
(pictură, sculptură, grafică)
Muzeul de artă, Craiova

Expoziția colectivă de pictură și sculptură
NICOLAE BĂRCAN, SIEGELINDE BOTTESCH, RODICA CHIȘU, FLOREA SIMION, GABRIELA FLORESCU, HANS HERMANN, CONSTANTIN ILEA, ION CĂRĂMIDAR
Galeriile « Sirius » Sibiu

Expoziția de pictură; sculptură, grafică și artă decorativă « Laborator artistic »
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de obiecte cinetice
CONSTANTIN VIȘAN, VALTER ZEIN, SORIN VASILESCU, DANA ROTMAN
Casa Arhitectului, str. Episcopiei nr. 9, București

Expoziția de grup
pictură: TEODOR MORARU
sculptură: MARIA COCEA
grafică: GEORGE LEOLEA
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56, București

Expoziția de pictură
LUCIAN CIOATĂ, GH. PANTILIE, ION PANTILIE
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură
DAN BĂJENARU, IONESCU-SIN
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de grafică
TONY AVRAM
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de grafică
CORNELIU BABA
Muzeul orașenesc, Rimnicu Sărat

Expoziția de sculptură
ION CONDIESCU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură
DUMITRU GHIAȚĂ-COLIBAȘI
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18, București

Expoziția de pictură pe sticlă
GILBERTE
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură
VASILE GRIGORE
Holul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de pictură
ION MERCEA
Casa de cultură a studenților « Grigore Preoteasa », str. Ștefan Furtună nr. 140, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
SABIN POPP (1896–1928)
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția de grafică militantă
ILIE SCHÖN
Muzeul de istorie a P.C.R., București

Expoziția de pictură și grafică
GRIGORE ZINCOVSKI
Sala « Victoria », Brașov

mai 1973

Expoziția de artă decorativă organizată de U.A.P. și
Comitetul municipal al femeilor
Sala de expoziții Bd. 1 Mai nr. 2, București

Expoziția colectivă a profesorilor de desen organizată cu
prilejul aniversării a 15 ani de la înființarea cenaclului « Ion
Andreescu »

Casa corpului didactic, Bd. Gh. Gheorghiu-Dej nr. 32,
București

Salonul de grafică și artă decorativă « Cibinum '73 » Casa
Artelor, Sibiu

Expoziția de pictură și sculptură
TRAIAN BRĂDEAN, AUREL NEDEL, IACOB LAZĂR,
PETRE DUMITRESCU jr., MIRCEA ȘTEFĂNESCU
Holul Operei Române, București

Expoziția de grup
pictură: DAN HATMANU, FRANCISC BARTOK
grafică: ION PETROVICI
sculptură: DAN COVĂTARU
Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de grafică
GEORGETA BORUZS, ADRIAN DUMITRACHE, ION
PANAITESCU, CONSTANTIN POHRIB
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grup
ANGELA BALOGH, PETER BALOGH, PLUGOR
SANDOR
Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură
FLORICA ORAVIȚAN, NICOLAE LAZĂR
Foaierul Teatrului de Comedie, București

Expoziția de grafică și film de animație
TATIANA APAHIDEANU
Palatul Pionierilor, București

Expoziția de grafică
VIRGINIA BAZ BAROI
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură
HENRI CATARGI
Sala Dalles, București

Expoziția de pictură, sculptură și ceramică
RODICA CĂTĂNESCU
Foaierul Teatrului Giulești, București

Expoziția de pictură
RODICA CHIȘU
Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2,
București

Expoziția de pictură
VALENTIN DONICI
Muzeul Marinei române, Constanța

Expoziția de pictură
GABRIELA FLORESCU
Galeria de artă « Sirius », Sibiu

Expoziția de monotipuri
EVA GYÖRFFY
Galeria de artă « Alfa », Arad

Expoziția de pictură
HANS KOCH
Casa de cultură a sectorului 2, str. Mihail Eminescu nr. 89,
București

Expoziția de sculptură
KOVÁCS ERNEST
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Deva

Expoziția de grafică
VIORICA MĂRGINEAN
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43,
București

Expoziția de artă decorativă
RUTH PRATO
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
ADRIAN PRISECARU
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția « Tranziții » — Elemente de ambianță psihocromă
CIPRIAN RADOVAN
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de pictură
ION TRUICĂ
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

mai—iunie 1973

Expoziția « 1848 în arta plastică românească »
Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București

Expoziția « 125 de ani de la revoluția din 1848 în România »
Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România,
Calea Victoriei nr 12, București

Expoziția « Parisul anilor 1925—1929 în grafica lui Theodor
Pallady » (lucrări din colecție.)
Casa muzeu « Th. Pallady », str. Spătarului nr. 22, București

Expoziția « Primăvara arădeană » a Filialei U.A.P. Arad
Galeriile « Alfa », Arad

Expoziția de desene
ION BIȚAN, IULIAN MEREUȚĂ
Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția « Gravuri și colaje sub semnul scrierilor lui
Mateiu Caragiale, Ion Barbu și Miron Radu Paraschivescu »
GETA BRĂTESCU
Muzeul literaturii române, str. Fundației nr. 4, București

Expoziția de pictură
SILVIA CAMBIR
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de grafică de carte
EMIL CHENDEA
Complexul muzeal, Tirgoviste

Expoziția de artă decorativă

NICOLAE CRĂCIUN

Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de sculptură, grafică și email cloisonné

IOSIF FEKETE

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția retrospectivă de pictură

ALEXANDRU MOSCU (1896–1968)

Muzeul de artă al Municipiului « A. Simu », București

Expoziție de pictură

ZOE CIOCHINĂ-NEGREANU

Casa de cultură a sectorului 8 Bd. Bucureștii Noi nr. 86
București

Expoziția omagială de pictură

NAGY IMRE

Muzeul de artă, Tg. Mureș

Expoziția de pictură

SANDU PETREA

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

MARGARETA STAHL

Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de tapiserie

USZKAI MARKUSZ ELIS

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Satu Mare

iunie 1973

Expoziția « Atelier 35 »: « Expresionismul ca atitudine în
creația tinerilor artiști »

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de rofotipie

(procedu de gravură — Natalia Rusu Ciobanu)

Școala generală de 10 ani nr. 198, București

Salonul de primăvară al Filialei U.A.P. Galați

Muzeul de artă modernă și contemporană românească, Galați

Expoziția de grafică publicitară

LILIANA ROȘIANU, CONSTANȚA RIZEA,

ALEXANDRU POPA, TEODORA DOXAN

Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Bățiște nr. 15,
București

Expoziția de grup

pictură: GHEORGHE ȘARU

sculptură: IOANA KASSARGIAN

grafică: CORNELIU PETRESCU

Galeriile de artă « Apollo », Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de grafică

AURELIAN DINULESCU, MIRCEA ISPIR, LIVIU
SUHAR

Galeriile « Cronica », Iași

Expoziția de grup

ANGELA BALOGH, PETER BALOGH, PLUGOR

SANDOR

Casa de cultură, Tg. Secuiesc

Expoziția de pictură și sculptură

IOSIF MÁTYÁS, IOAN ȘEU

Galeriile « Alfa », Arad

Expoziția de pictură și grafică

CORNELIU BABA

Palatul municipal, Buzău

Expoziția de pictură

MIRCEA BARZUCA

Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43,
București

Expoziția de acuarele

ELISABETA BLAGA

Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de grafică

AUREL JIQUIDI, ANA JIQUIDI

Sălile Ateneului Român. str. Franklin nr. 1 — 3. București

Expoziția de grafică — « Creioane »

OCTAVIAN BOUR

Casa ziariștilor, Calea Victoriei nr. 163, București

Expoziția de artă decorativă

RODICA CICIOS

Galeriile de artă, Craiova

Expoziția de pictură și grafică

CRĂIȚĂ MÎNDRA VASILE

Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură

MICHAELA ELEUTHERIADE

Sala artelor, Rimnicu Vilcea

Expoziția de desene

NICOLAE ENEA

Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură

AUREL MĂRGINEAN

Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de acuarele

ION MURARIU

Muzeul județean, Botoșani

Expoziția de grafică

ION PANDELE

Casa de cultură a studenților, « Grigore Preoteasa »,
Calea Plevnei nr. 61, București.

Expoziția de pictură

C.C. PARHON

Galeria de artă fotografică, str. Brezoianu nr. 23, București

Expoziția de pictură și grafică

MIHAIL PETRESCU

Galeriile de artă, Brașov

Expoziția de pictură

AURORA RISTEA

Sala « Victoria », Iași

Expoziția de pictură

PAUL ION ȘTEFĂNESCU-PAULYS

Holul Universității populare, Bd. Republicii nr. 18,
București

Expoziția de tapiserie

MARIA VĂGII

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai Vodă nr. 2, București

Expoziția de pictură și artă decorativă

LUMINIȚA VIZITIU

Ateneul tineretului, Aleea Alexandru nr. 38, București

iunie – iulie 1973

Expoziția « 125 de ani de la revoluția din 1848 »

Sala Dalles, București

Expoziția « Permanențe ale artei românești »: Pictura și tradiția artei populare

Muzeul satului, Șoseaua Kisseleff nr. 20, București

A 6-a expoziție « Artă și industrie » a studenților Institutului de arte plastice « N. Grigorescu »

(prototip, unicat, serie – ceramică, textile, sticlă)

Sala Art'Ind, Calea Victoriei nr. 91 – 93, București

Expoziția de pictură, grafică și artă decorativă

MIRCEA SPÎNU, ALEXANDRA VASILICHIAN, M.-H.

ASCIU, RENATE MILDNER-MÜLLER, MARGIT KÖLLÖ

Sala « Victoria », Brașov

Expoziția județeană de pictură și grafică a cenaclului U.A.P. Calafat

Muzeul de artă, Calafat

Salonul de grafică al Filialei U.A.P. Iași

Sala « Victoria », Iași

Expoziția de pictură, sculptură și grafică dedicată

aniversării a 125 de ani de la revoluția din 1848

Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de artă plastică dedicată constructorilor Uzinei de alumina din Tulcea

Galeriile de artă ale cenaclului U.A.P. Tulcea (cinemato-graful « Dacia »), Tulcea

Expoziția de pictură și grafică

ELENA DIACONESCU, FLORIN BUTNARU, DOREL TOBOCAN

Casa de cultură « Fr. Schiller », str. Batiște nr. 15, București

Expoziția « Grafica românească în colecția Garabet Avachian »

Colecția « Garabet Avachian », str. Stanislas Cihoski nr. 10, București

Expoziția de pictură

DAN BĂJENARU, IONESCU-SIN, NICOLAE MILORD

Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de artă decorativă

DAN BĂNCILĂ

Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 123, București

Expoziția de desen și sculptură

FLORIAN CALAFATEANU

Galeriile de artă « Amfora », str. Mihai-Vodă nr. 2,

București

Expoziția de pictură

VASILE DOBRIAN

Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,

București

Expoziția de pictură și sculptură

ERVIN FRANCISC HOLTIER

Casa de cultură a M.A.I., str. Mihai Vodă nr. 17, București

Expoziția de artă decorativă

LEONTINA MAILATESCU

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură, grafică și metal bătut

DRAGOȘ MORĂRESCU

Săliile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1 – 3, București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică

GHEORGHE PETRAȘCU

Palatul Culturii, Iași

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică

SABIN POPP

Muzeul de artă, Cluj

iulie 1973

Expoziția colectivă de pictură, sculptură și grafică a filialei U.A.P. Iași

Clubul artelor de la Întreprinderea mecanică « Nicolina »

Expoziția de grafică

MARCEL CHIRNOAGĂ, GEORGETA BORUZZ, ADRIAN

DUMITRACHE

Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de grup

ANGELA BALOGH, PETER BALOGH, PLUGOR

SANDOR

Casa de cultură, Odorhei

Expoziția de pictură și sculptură

ȘTEFAN PREDOIAȘ, DUMITRU ANGHELESCU

Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură

MARIANA CIUTEANU, EMIL IONESCU

Holul hotelului « Parc », Mamaia

Expoziția de pictură

MARIANA O. BOJAN

Galeriile de artă, Cluj

Expoziția de gravură

GHEORGHE BOȚAN

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de pictură

HERVAY ZOLTAN

Muzeul județean, Sf. Gheorghe

Expoziția de pictură

VIRGIL MANOLESCU

Casa de cultură a sectorului 2, str. Mihail Eminescu nr. 89, București

Expoziția de pictură

COCA MEȚIANU

Galeriile de artă « Galateea », Calea Victoriei nr. 132, București

Expoziția de xilogravură

LIDIA MIHĂESCU

Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20, București

Expoziția de sculptură

VASILE NĂSTĂSESCU

Galeriile de artă ale Fondului plastic, Deva

Expoziția de pictură

PALLOS JUTTA

Muzeul județean, Tg. Secuiesc

Expoziția de grafică
PAULOVICS LÁSZLÓ
Galeriile de artă, Timișoara

Expoziția de colaje textile
GHEORGHE PLAJOS
Casa de cultură «Petofi Sandor», Intrarea Zalomit nr. 6,
București

Expoziția de pictură și tapiserie
VICTORIA RADU
Galeriile de artă «Orizont», Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
FRANCISC RAPHANIDES
Biblioteca municipală de artă, Bd. Republicii nr. 43,
București

iulie – august 1973

Expoziția «Atelier 35»: «Fantasticul ca atitudine în creația
tinerilor artiști»
Galeriile de artă «Orizont», Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția «Brăila în linii și culori» a studenților Institu-
tului de artă plastică «N. Grigorescu» (lucrări realizate în
practica de vară)
Galeriile de artă, Brăila

Expoziția «Arta și Industria» a studenților Institutului
de artă plastică «Ion Andreescu», din Cluj.
(design, grafică, textile, ceramică, sticlă, metal)
Institutul de creație industrială și estetica producției,
București

Expoziția de grup
sculptură: NAPOLEON TIRON, AUGUSTIN AL.
MARCHIȘ
grafică: FLORINA LĂZĂRESCU
tapiserie: DOROTHEEA BOTEZ
Studioul Muzeului «Cecilia și Fr. Storck», str. Vasile
Alecsandri nr. 16, București

Expoziția de grup
pictură: EUGEN TĂUTU
sculptură: TÖRÖS GABOR
grafică: ȘTEFAN IACOBESCU
Galeriile de artă «Apollo», Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de pictură și sculptură
VICTOR TIMOFTE, IORGOS ILIOPOLIS
Galeriile de artă «Amfora», str. Mihai Vodă nr. 2,
București

Expoziția de artă decorativă
EUGENIA BUIUC MARINESCU
Hotel «Neptun», Mangalia-Nord

Expoziția de pictură
BRĂDUȚ COVALIU
Galeriile de artă ale Fondului plastic, Constanța

Expoziția de pictură, grafică și tapiserie
CONSTANTIN DOROFTEI
Galeriile de artă, Bacău

Expoziția de pictură și sculptură
CORNELIU GRECU
Galeriile de artă «Orizont», Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură și metal bătut
EDITH MEYER
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură
VICTOR MIHĂILESCU-CRAIU
Galeriile «Cupola», Iași

Expoziția de pictură «Impresii din Olanda»
EFTIMIE MODÎLCĂ
Galeriile de artă, Brașov

Expoziția de acuarelă și desen
NÁGY IMRE
Galeriile de artă, Miercurea Ciuc

Expoziția de artă decorativă
MIMI RACEA
Galeriile de artă «Simeza», Bd. Magheru nr. 20,
București

august 1973

Expoziția interjudețeană Galați-Bacău-Brăila
Săliile Ateneului Român, str. Franklin nr. 1–3, București

Expoziția «Pictură – obiect – ambianță»
DOINA ALMĂȘAN, CIPRIAN RADOVAN, GABRIEL
POPA
Galeriile de artă «Apollo», Calea Victoriei nr. 56,
București

Expoziția de pictură a cenaclului «Ștefan Luchian»
CONSTANTIN ANDRONIC, GHEORGHE IOVIAN,
VIRGIL MANCAȘ, ION NEAGU, WALDEMAR
MATTIS TEUTSCH
Sala Kalinderu, str. Dr. Sion nr. 2, București

Expoziția de pictură, grafică și tapiserie organizată de
U.A.P. și O.N.T.
Sala de expoziții a hotelului «Parc», Mamaia

*Expoziții organizate în cadrul Festivalului cultural-artistic «Ci-
binium '73» dedicat artelor plastice (12–19 august)*

Expoziția de pictură contemporană, organizată de
U.A.P. (20 participanți)
Casa artelor, Sibiu

Expoziția de sculptură contemporană
ION JALEA, PETER BALOGH, CRISTIAN BREAZU,
MIHAI BUCULEI, CÉLINE EMILIAN, IOANA
KASSARGIAN, KÓS ANDRAS, MILIȚA PETRAȘCU,
MIRCEA ȘTEFĂNESCU, ION VLASIU
Curtea interioară a Muzeului Brukenthal, Sibiu

Expoziția de sculptură în lemn
GEORGE APOSTU, EFTIMIE BÎRLEANU, FLORIN
CODRE, GHEZA VIDA, AL. GHEORGHIȚĂ,
GEORGETA CARAGIU, PETRU JECZA, OVIDIU
MAITEC, RODICA STANCA PAMFIL, EUGEN
SZERVATIUSZ, MIRCEA SPĂTARU
Curtea interioară a Casei Armatei, Sibiu

Salonul județean de pictură și sculptură al Filialei
U.A.P. Sibiu
Casa Armatei, Sibiu

Expoziția «Confort și estetică în spațiul de locuit»,
organizată de Filiala Uniunii arhitecților, Sibiu
Casa de cultură a tineretului, Sibiu

Expoziția « Estetica și produsul industrial »
Casa Armatei, Sibiu

Expoziția de « Ex libris »
Biblioteca « Astra », Sibiu

Expoziția « Arta ambientală »
ȘTEFAN BERTALAN, DORU TULCAN, ION
GAITA, CONSTANTIN STRĂINU-FLONDOR
Galeria de artă « Sirius », Sibiu

Expoziția « Spațiul scenic contemporan »
MARIA BODOR, ERWIN KUTTLER,
HELMUTH STÜRMER
Holul Teatrului de Stat, Sibiu

Expoziția-spectacol « Interferențe »
sculptură: ALEXANDRU BREȚCAN
muzică: LIVIU DANDARA
Casa de cultură a tineretului, Sibiu

Expoziția « Grafica sibiană »
Casa de cultură, Agnita

Expoziția de acuarelă
CORNEL ALMĂJAN
Clubul stațiunii Bazna

Expoziția de pictură și grafică
GABRIELA FLORESCU, FERDINAND
MAZANEK, SIMION COSTEA
Muzeul local, Cisnădioara

Expoziția de pictură
IOAN VOIK
Casa de cultură, Dumbrăveni

Expoziția « Arta contemporană transilvană » (expo-
ziție permanentă organizată de Muzeul Brukenthal)
Muzeul județean, Mediaș

Salonul de grafică și artă decorativă al Filialei
U.A.P. Sibiu
Casa de cultură a sindicatelor, Mediaș

Expoziția « Scenografie și decor »
Clubul tineretului, Mediaș

Expoziția de pictură
WILHELM LAHNI
Căminul cultural, Miercurea Sibiu

Expoziția de acuarelă
VERA MARCU
Casa de cultură, Ocna Sibiului

Expoziția de artă populară a creatorilor sibieni
Căminul cultural, Săliște

Expoziția « Maeștri ai picturii românești »
(organizată de Muzeul Brukenthal)
Căminul cultural, Șelimbăr

Expoziția de pictură
PAUL ATANASIU, ILIE ARDELEANU
Biblioteca centrală universitară, București

Expoziția de pictură pe teme din opera lui Topirceanu
ANA și MARIA FRÎNCULESCU
Casa de cultură, Cimpulung

Expoziția de pictură și grafică
NECULAI CODREANU
Galeriile Fondului plastic, Brașov

Expoziția de pictură și grafică
VASILE DIOMU
Holul Universității populare, Bd. N. Bălcescu nr. 18,
București

Expoziția de pictură
ALFRED MACALIK
Galeriile de artă, Oradea

Expoziția de pictură
AUREL MĂRGINEANU
Palatul culturii, Brașov

Expoziția de pictură și grafică
ȘTEFAN MIRONESCU
Galeriile de artă, Brașov

Expoziția de grafică « Impresii din Olanda »
EFTIMIE MODÎLCĂ
Galeriile Fondului plastic, Brașov

Expoziția de grafică
MUHI SÁNDOR
Casa de cultură « Petöfi Sandor », Intrarea Zalomit nr. 6,
București

Expoziția de gravură
ADRIAN NECULA
Galeriile de artă « Galatea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziția retrospectivă de pictură și grafică
GHEORGHE PETRAȘCU
Muzeul de artă, Constanța

Expoziția de pictură
LIVIU STOICOVICIU
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20,
București

Expoziția de pictură
DODO ZAICA
Galeriile de artă « Simeza », Bd. Magheru nr. 20,
București

august — septembrie 1973

Expoziția « Filme inspirate din istoria eliberării țării și a
consolidării puterii populare »
schite de decor semnate de: AURELIAN IONESCU,
VIRGIL MOISE, LIVIU POPA.
Holul cinematografului « Patria », București

Expoziția de pictură și grafică
ALEXANDRU MOHI, C. DINU ILEA, GUSTAV CSEH
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția « Atelier 35 »: « Design și artă decorativă »
VIORICA COLPACCI, TEOFIL GHEȚIU, VALERIU
COSTĂCHESCU-GHEȚIU
Galeriile de artă « Orizont », Bd. N. Bălcescu nr. 23,
București

Expoziția de pictură
IACOB BRUJAN
Palatul culturii, Brașov

Expoziția de grafică
MARCEL CONDOR
Galeriile de artă « Galatea », Calea Victoriei nr. 132,
București

Expoziții românești peste hotare

Expoziția de pictură

ȘTEFAN LUCHIAN

ianuarie 1973, Academia de Arte Frumoase, Viena, Austria

februarie — martie 1973, Muzeul de istorie al orașului Varșovia, Varșovia, R.P. Polonă

Expoziția « Artiști români contemporani »

Participanți: TRAIAN BRĂDEAN, ANGELA POPA BRĂDEAN, ELENA UȚĂ CHELARU, ELENA GRECULESI, SORIN IONESCU, RODICA MARINESCU, ELVIRA MICOȘ, FRED MICOȘ, ADRIAN PODOLEANU, VIORICA PRODANOFF, TOMA ROATĂ

17—25 februarie 1973, Galeria « XX Settembre », Comuna di Terni, Italia

8—30 aprilie 1973, Galleria Dell'Accademia Loggetta Lombardesca, Ravenna, Italia

Expoziția itinerantă de pictură românească contemporană (23 participanți).

februarie—iunie 1973, San-Sebastian, Logorno, Valladolid, Madrid, Barcelona, Spania

Expoziția de tapiserie

LILIANA ANASTASESCU

12 februarie — 6 martie 1973

Galeria « Das Haus », Bonn — Bad Godesberg, R.F. Germania

Expoziția de pictură

ION SĂLIȘTEANU

11 februarie—10 martie 1973

Klagenfurt, Austria

Expoziția de grafică

GEORGE APOSTU, MARCEL CHIRNOAGĂ, DAN ERCEANU, HILDEGARD PAAR-KLEPPER, VALENTIN TH. IONESCU, ION PACEA, VALENTIN POPA

februarie—martie 1973, Deutsche Bank — Filiala Siegen, R.F. Germania

aprilie—mai 1973, Deutsche Bank — Filiala Oberhausen, R.F. Germania

Expoziția de gravură

GY SZABÓ BÉLA

6 februarie—6 martie 1973

Galerias del Distrito Federal, Ciudad de Mexico, Mexic

Expoziția de gravură

MARCEL CHIRNOAGĂ, VALENTIN TH. IONESCU

23 februarie—8 martie 1973

Galeria « La Chiocciola », Padova, Italia

Expoziția de pictură

LIGIA MACOVEI

26 februarie—5 martie 1973

Tunis

Expoziția de pictură

FRIEDRICH BÖMCHES, DINU VASIU, EFTIMIE MODÎLCĂ

martie 1973, Centre culturel, Bruxelles, Belgia

mai 1973, Dimut von der Becken, Kohlschied, R.F. Germania

Expoziția de acuarelă contemporană românească

(22 participanți)

2—28 martie 1973

Biblioteca municipală, Berlin, R.D. Germană

Expoziția de sculptură

PAVEL ILIE

2—23 martie 1973

Richard Demarco Gallery, Edinburgh, Anglia

Expoziția de tapiserie

ANA LUPAȘ

8 martie—1 mai 1973

Galeria de artă contemporană Wspolczesna, Varșovia, R.P. Polonă

Expoziția de sculptură

ELENA SURDU STĂNESCU

martie 1973

Galeria S. Vidal, Veneția, Italia

Expoziția de grafică

MARCEL CHIRNOAGĂ

19 martie—6 aprilie 1973

Pavilionul de artă, Sarajevo, R.F.S. Iugoslavia

Expoziția de pictură

ȘTEFAN ȘTIRBU

martie—aprilie 1973

Galeria de artă William E. Oates, Memphis, SUA

Expoziția de pictură și grafică

ION SIMA, Gy SZABÓ BÉLA

31 martie—24 aprilie 1973

Galeria de artă, Miskolc, R.P. Ungară

Expoziția de tapiserie

TITINA COMȘA, RODICA ROMAN

aprilie 1973

Casa germană de covoare orientale, Köln, R.F. Germania

Expoziția de pictură și acuarele

DIMITRIE ȘTIUBEI

aprilie 1973

Geneva, Elveția

Expoziția de desene și pictură pe sticlă

FLORIN CIUBOTARU

26 aprilie—17 mai 1973

Pulchri Studio, Haga, Olanda

Expoziția de pictură

MIHAI BANDAC

mai 1973

Academia română, Roma, Italia

Expoziția de pictură

GHEORGHE IONESCU

mai 1973

Galeria de artă William E. Oates, Memphis, SUA

Expoziția de pictură pe lemn

IONELA MANOLESCU

3—13 mai 1973

American Center, Paris, Franța

Expoziția de pictură

GHEORGHE PETRAȘCU

mai 1973, Palazzo Barberini, Roma, Italia

iunie 1973, Muzeul « E. Moritz », Bonn, R.F. Germania

Expoziția de pictură
PANAIT STĂNESCU
mai 1973
Galerie des Artistes indépendants, Paris, Franța

Expoziția de sculptură și desen
GEORGE APOSTU
5 iunie—6 iulie 1973
Galeria « Raymonde Cazenave », Paris, Franța

Expoziția de artă românească contemporană
TRAIAN BRĂDEAN, ELENA UȚĂ CHELARU, ELENA
GRECULESI, SORIN IONESCU, RODICA MARINESCU,
ELVIRA MICOȘ, ADRIAN PODOLEANU, ANGELA
POPA BRĂDEAN, VIORICA PRODANOFF, TOMA
ROATĂ, CONSTANTIN UDROIU
11—30 iunie 1973, Arsenalul de antichități marine, Amalfi,
Italia
23 august — 15 septembrie 1973, Circolo dei Portuali, Livor-
no, Italia

Expoziția de grafică
ALFRED GRIEB
14—17 iunie 1973
Göttingen, R.F. Germania

Expoziția itinerantă de pictură contemporană românească
(27 participanți)
16 iunie—15 iulie 1973, Galeriele « Corcoran », Washington
iulie—august 1973, Institutul de artă, Akron, Statul Ohio
septembrie — octombrie 1973, Muzeul de artă Saint Paul, Mi-
nnesota, SUA

Expoziția de grafică contemporană românească, deschisă
în cadrul « Săptămânii orașului Kiel » 23—30 iunie 1973
(26 participanți)
23 iunie — 15 iulie 1973
Sonnhalle, des Kieler Schlosses, Kiel, R.F. Germania

Expoziția « 25 de ani de artă românească »
(37 participanți) 5 iulie — 5 august 1973
Sediul Uniunii Artiștilor Plastici, Moscova, U.R.S.S.

Expoziția de acuarele
CONSTANTIN GĂVENEA
2—30 iulie 1973
Galeria « Commerzbank », Stuttgart, R.F. Germania

Expoziția de pictură și grafică
IOACHIM NICA, ION NANU
iulie 1973
Palatul Palffy, Viena, Austria

Expoziția « Valori de artă românească contemporană în
colecția cabinetului de stampe al Muzeului Bruckenthal »
5 iulie—5 august 1973
Leipzig, R.D. Germană

Expoziția de gravură și artă decorativă contemporană
IULIA DINESCU BRAN, ROMUL NUȚIU, KAROLA
FRITZ, HILDEGARD KREMPER-FACKNER, XENIA
ERACLIDE-VREME, LIDIA CIOLAC
august 1973
Galeria de artă « La Scaletta », Abano Terme (Padova), Italia

PARTICIPĂRI LA EXPOZIȚII INTERNAȚIONALE

Primo incontro internazionale della grafica contempo-
ranea

Participă: SONIA BARCIANU-PETRAȘCU
ianuarie 1973
Centrul de artă din Torre del Greco, Napoli, Italia

Al XXIV-lea Concurs internațional de pictură, artă decora-
tivă și grafică « Grand Prix »
Participă: ELENA UȚĂ-CHELARU
februarie 1973
Galeria « Crozier », Lyon, Franța

Expoziția internațională de gravură contemporană
Participă: HORTENSIA MASICHIEVICI
12 februarie—10 martie 1973
Biblioteca universitară, Lyon, Franța

Expoziția de caricatură cu tema « Satira în lupta pentru
pace »
Participă: ANTON AVRAM, NICOLAE CLAUDIU,
MIHAI GROSU, ION DOGAR-MARINESCU, ALBERT
POCH, EUGEN TARU, VALENTIN VASÎLIU
martie 1973
Moscova, U.R.S.S.

A XIX-a Expoziție internațională de pictură, sculptură și
grafică
Participă: GABRIELA MANOLE ADOC, ELENA BRO-
NIȚKI
17—30 martie 1973
Palatul Zappeion, Atena, Grecia

Tirgul internațional cu tema « Creația în bijuterie »
Participă: LETIȚIA BUCUR, ALEXANDRU BOTEZ,
FLORIAN CIOCÎLTEU, DORU COADĂ, ALEXANDRU
IONESCU-LUNGU, ANA MITREA
7—15 aprilie 1973
München, R.F. Germania

Al 84-lea Salon internațional al Societății Artiștilor Inde-
pendenți
Participă: PETER BALOGH, SABIN BĂLAȘA, HENRI
CATARGI, ALEXANDRU CIUCURENCU, AUREL
CIUPE, ION GHEORGHIU, FÜLOP ANTAL ANDOR,
ION MUSCELEANU, CONSTANTIN PILIUȚĂ
martie—aprilie 1973
Grand Palais des Champs-Élysées, Paris, Franța

A III-a Expoziție internațională de pictură « Privighetoarea
de aur »
Participă: ȘTEFAN CÂLȚIA, ȘERBAN EPURE, IOAN
GRIGORESCU, BARBU NIȚESCU, THEODOR
MORARU
9—21 iulie 1973
Gallery « Acropolis » Platres, Cipru

A VII-a Expoziție internațională de pictură, dotată cu pre-
miul « Amici del Pomero »
Participă: MIRCEA SPĂTARU, ION STENDL
6—12 mai 1973
Milano, Italia

A III-a Bială internațională de caricatură « Fără cuvinte »,
organizată de revista satirică « Prahila »
Participă: CIK DAMADIAN, ALBERT POCH
10—27 mai 1973
Galeriile de artă, Ljubljana, R.S.F. Jugoslavia

A XII-a ediție a Clubului laureaților Bienalelor internațio-
nale de la Cracovia

Participă: MARCEL CHIRNOAGĂ, VALENTIN TH. IONESCU

mai 1973

Bergen, Norvegia (itinerată ulterior la Londra, Helsinki, Stockholm)

Festivalul internațional al umorului, cu tema „Lumea subzistă pentru că a ris întotdeauna”.

(13 participanți români) mai 1973

Gabrovo, R.P. Bulgară

Expoziția „Aspecte ale comunicării vizuale”

Participă: RADU DRAGOMIRESCU

mai 1973

Centrul de documentare estetică, Novara, Italia

Expoziția « Pictura angajată din țările socialiste »

Participă: CORNELIU BABA, ALEXANDRU CIUCURENCU, HENRI CATARGI, ION GHEORGHIU, VIOREL MĂRGINEAN, ION PACEA, CONSTANTIN PILIUȚĂ, ANDRÁSSY ZOLTÁN

iunie 1973

Sediul Uniunii Artiștilor Plastici, Sofia, R.P. Bulgaria

Concursul internațional de afișe turistice

Participă: IOSIF MOLNAR

iunie 1973

Catania, Italia

A X-a Expoziție internațională de gravură

Participă: ANA MARIA ANDRONESCU, DUMITRU CIONCA, MARCEL CHIRNOAGĂ, DAN ERCEANU, VALENTIN TH. IONESCU, GEORGE LEOLEA, WANDA MIHULEAC, ANTON PERUSSI, RADU STOICA

4 iunie – 31 august 1973

Ljubljana, R.S.F. Jugoslavia

Al X-lea Salon internațional al umoriștilor

Participă: ALBERT POCH, CIK DAMADIAN,

iunie – septembrie 1973

Pavilionul internațional al umorului « Terre des hommes », Montreal, Canada

A VI-a Expoziție internațională de gravură colorată

Participă: ADINA CALOENESCU, ION STENDL

14 iulie – 5 august 1973

Haldenschulhaus, Grenchen, Elveția

IR. F.

**REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA**

REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHĂ ȘI ARHEOLOGIE
DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE – CLUJ
ANUARUL INSTITUTULUI DE ISTORIE ȘI ARHEOLOGIE «A.D. XENOPOL» – IAȘI
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
– SÉRIE BEAUX-ARTS
– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 21, NR. 1, P. 1–156, BUCUREȘTI, 1974

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „ARTA GRAFICĂ”, București

